LUDWIG VOLKMANN

GRUNDFRAGEN DER KUNSTBETRACHTUNG

GRUNDFRAGEN DER KUNSTBETRACHTUNG

*

GRUNDFRAGEN DER KUNSTBETRACHTUNG

DIE ERZIEHUNG ZUM SEHEN
NATURPRODUKT UND KUNSTWERK
GRENZEN DER KÜNSTE

VON

LUDWIG VOLKMANN

NEUE, VEREINIGTE
UND ERWEITERTE AUSGABE MIT 212
ZUM TEIL GANZSEITIGEN
ABBILDUNGEN



KARL W. HIERSEMANN / LEIPZIG 1925

Printed in Germany

Vorwort.

Unter dem gemeinsamen Namen „Künstlerische Bildung“ waren seinerzeit drei Vorträge zusammengefaßt, die ich vor 20 Jahren im Leipziger Kunstgewerbemuseum gehalten habe, und in denen drei Grundfragen aller selbständigen Beschäftigung mit künstlerischen Problemen überhaupt anschaulich behandelt wurden: Die Erziehung zum Sehen, das Verhältnis von Naturprodukt und Kunstwerk, und die Grenzen der Künste. Unter diesen Sondertiteln sind sie dann auch getrennt in Broschüren- und Buchform erschienen und haben mehrfache Auflagen erlebt, die zu meiner besonderen Freude namentlich auch zu Einführungen und Besprechungen an höheren Schulen und Universitäten häufige Verwendung fanden, bis sie in der Kriegszeit sämtlich vergriffen waren und infolge der wirtschaftlichen Nachwirkungen längere Zeit fehlen mußten. — Da mir indessen die darin vertretenen Gedanken keineswegs veraltet oder überflüssig, sondern vielmehr gerade recht geeignet erschienen, auch in unseren Tagen des inneren Wiederaufbaues eindringlich wiederholt zu werden, um zur Verbreitung gesunder und natürlicher Kunstanschauung ein weniges beizutragen, so habe ich die freundliche Bereitwilligkeit des Verlags Karl W. Hiersemann zu einer neuen, vereinigten Ausgabe der drei Einzelthemen gern und dankbar ergriffen, und hoffe, daß diese auch in der veränderten und zum Teil den Wandlungen der Zeit Rechnung tragenden Form verständnisvolle Aufnahme finden wird. Nun hat freilich vor kurzem erst ein so feiner Beobachter wie Wilh. Waetzoldt im 2. Bande seines schönen Buches „Deutsche Kunsthistoriker“ (Leipzig 1924), zweifelnd gesagt: „Das Verhältnis des Deutschen zur bildenden Kunst ist literarisch. Seit über zwei Jahrhunderten mühen sich Künstler, Kunstforscher und

Kunstfreunde, aus dem deutschen Menschen ein augenbegabtes, farbenempfindliches und formenempfängliches Wesen zu machen. Alle diese Bildungsversuche sind — wir wollen ehrlich sein! — gescheitert, sie mußten scheitern, weil das deutsche Aufnahmeorgan für Kunst nicht Sinnlichkeit, sondern Innerlichkeit ist. Unsere Gabe ist die Versenkung, nicht die Betrachtung" . . . Das heißt aber doch wohl etwas zu sehr aus der Not eine Tugend machen, und ich meine, die deutsche Innerlichkeit wird keinen Schaden leiden, wenn wir trotz allem unsere Versuche nicht aufgeben, vielmehr nun gerade auf literarischem Wege — die Anschauung zu fördern trachten! —

Was zunächst die „Erziehung zum Sehen" anbelangt, so ist eine solche heute wohl so gut wie früher für jeden nötig, der künstlerische Bildung sein eigen nennen will, und man wird nicht behaupten können, daß die Kunst des Sehens im allgemeinen bei uns zur Zeit verbreiteter sei, als vor 20 Jahren. Im Gegenteil, mancherlei erfreuliche Ansätze zu künstlerischer Erziehung namentlich der Jugend sind durch Krieg und Revolution verloren gegangen, und es gilt vielfach von vorn zu beginnen, um den sich regenden neuen Keimen zur rechten Entfaltung zu verhelfen. So wird die kleine Abhandlung auch jetzt noch als „zeitgemäß" gelten dürfen und vielleicht hie und da ihren Zweck erfüllen können, einige stumpfe Augen heller und klarer zu machen. Die zwanglose und unmittelbare Form des Vortrages wurde auch diesmal beibehalten. — Daß hierbei sodann das alte, aber ewig junge Thema „Naturprodukt und Kunstwerk" nach wie vor eine entscheidende Bedeutung besitzt, dürfte gleichfalls allgemein einleuchten, und in diesem Sinne mag auch die heutige Generation mit ihrem veränderten Verhältnis zum Naturvorbild meine „Vergleichenden Bilder zum Verständnis des künstlerischen Schaffens" gern in sich aufnehmen. Liegt es doch auf der Hand, daß gerade in solcher rein künstlerischen Frage mit theoretischen Auseinandersetzungen nicht gedient ist, daß vielmehr über den bloßen Lernstoff hinaus eine Art praktischer Ästhetik uns not tut, und daß nur auf Grund greifbarer Beispiele und eigener Anschauung eine klare Verständigung und ein wirklicher Erfolg erwartet werden darf. Auf klare Sachlichkeit legte ich allerdings besonderen Wert, gerade im

Gegensatz zu gewissen mystisch umnebelten Kunstschreibereien unserer Tage, in denen oft der Autor nur sich selbst bespiegelt. Nach solchen Grundsätzen ist es also in diesem Abschnitt unternommen worden, eine der wichtigsten Fragen der künstlerischen Tätigkeit wie des künstlerischen Genusses an der Hand positiven Anschauungsmateriales dem Verständnis näher zu bringen: die Frage nach dem Verhältnis zwischen Natur und Kunst, nach der Umwertung des Naturproduktes zum Kunstwerk, die man wohl als den eigentlichen Schlüssel zum Verständnis des künstlerischen Schaffens überhaupt bezeichnen kann. Man erwarte also nicht eine systematische, abgeschlossene Lösung dieses Problems oder eine streng wissenschaftliche Abhandlung mit gelehrtem Apparat; der Schwerpunkt liegt auf den praktischen Beispielen, denn nur wenn wir den Künstler in seinem Schaffen verfolgen, können wir hoffen, in das Wesen des künstlerischen Schöpfungsprozesses tiefer einzudringen. Diese Beispiele werden vielleicht auch manchen einiges Interesse bieten, denen der behandelte Gedankenkreis im übrigen schon vertraut, ja selbstverständlich ist, vor allem den Künstlern selbst, für welche die Ausführungen sonst natürlich nicht geschrieben wurden. — Wer den Abschnitt aber recht lesen will, der bedenke wohl, daß es sich dabei wiederum nicht bloß um die Einprägung der wenigen darin gebotenen Einzelfälle handelt, oder gar um bestimmte erlernbare „Regeln", sondern um die Erfassung eines Prinzips und um dessen freie, selbständige Betätigung bei aller Betrachtung von Natur und Kunst. Denn im letzten Grunde ist das Verhältnis des Künstlers zur Natur noch weit tiefer, geistiger und innerlicher, als sich dies an äußerlichen Merkmalen unmittelbar vor Augen führen läßt. Aber etwas von diesem eigenen, geistigen Verhältnis sollte sich jeder zu erwerben trachten, der in die Kunst wirklich eindringen will, und ein Weg dazu kann immerhin gezeigt und erleichtert werden. —

Ähnliches gilt sinngemäß vom dritten Teil, den „Grenzen der Künste", deren Untertitel: „auch eine Stillehre" ihre Absicht deutlich kennzeichnet. Nicht etwa im Gegensatz zur wissenschaftlich betriebenen und verständig gelehrten Kunstgeschichte, wohl aber als deren notwendige Vorbereitung und Ergänzung ist dieser Abschnitt gedacht, als ein Gegengewicht gegen ihre mißbräuchliche, schematische

und oberflächliche Auffassung, wie sie leider weite Kreise des Publikums beherrscht und infolge unserer ganzen, fast nur auf das positive Wissen gerichteten Erziehungsweise beherrschen muß. Die „Stillehre“ in trockener Äußerlichkeit ist ja neben einigen Namen und Jahreszahlen vielfach so ziemlich das Einzige, was die heranwachsende Jugend vom Gymnasium, von der Gewerbeschule, aus dem Pensionat an künstlerischer Kenntnis ins Leben mitnimmt. Romanischen und gotischen Stil, Renaissance, Barock und Rokoko, Rund- und Spitzbogen, dorische, ionische und korinthische Säulen, die florentinischen und die römischen Madonnen Raffaels weiß man recht wohl zu unterscheiden; doch ach, es fehlt nur leider das geistige Band und die wichtigste Grundlage: ein lebendiges Gefühl und eine selbständige Empfindung für das, was die Kunst erst zur Kunst macht, für „Stil“ überhaupt. Und gar wenige sind es, die sich im ferneren Leben dies noch so weit zu erringen vermögen, daß sie nicht jeder neuen Erscheinung gegenüber — wo das Erlernte sie im Stich läßt — völlig versagen. So ist es denn keineswegs eine Bekämpfung, sondern im Gegenteil eine notwendige Unterstützung und aufrichtige Förderung der Kunstgeschichte, wenn an diesem Punkte eingesetzt und dem wirklich künstlerischen Verständnis vorgearbeitet wird. Hierzu gehört, nächst dem Verhältnis von Natur und Kunst, vor allem die Frage nach dem Verhältnis der verschiedenen Kunstgattungen zueinander und nach ihrer gegenseitigen naturgemäßen Abgrenzung durch Material und Arbeitsweise. Nicht von klassischem oder modernem, nicht von byzantinischem, romanischem oder gotischem Stil durfte also in dieser „Stillehre“ die Rede sein, sondern — von malerischem und zeichnerischem, von plastischem und architektonischem Stil, von den allgemeinsten und grundlegendsten Schaffensbedingungen der Kunst und der Künste überhaupt, ohne deren Erkenntnis wir nicht erwarten dürfen, jemals den einzelnen Schulen, Meistern und Werken gerecht werden zu können. Namentlich den zahllosen Suchenden und Zweifelnden, die mit allem guten Willen und allen achtenswerten Kenntnissen auf einzelnen Gebieten doch dem unendlichen Ganzen der Kunst gegenüber noch keinen festen, eigenen Standpunkt zu gewinnen vermochten, sollte hier wiederum an der Hand greifbarer Beispiele die Möglichkeit geboten werden,

zu selbständiger Begriffsbildung zu gelangen und die theoretischen Fragen ins Praktische zu übersetzen, aus den abstrakten Gedankengängen konkrete Tatsachen zu gewinnen; der Versuchung, an Stelle der zwanglosen rein anschaulichen Vermittlung ein ästhetisches System zu setzen, habe ich bewußt und absichtlich auch in dieser neuen Auflage widerstanden. Vielleicht ist es auf solche Weise am ehesten möglich, die weit verbreitete Scheu vor der „grauen Theorie" in der Kunst zu überwinden und zu einer ernsteren Auseinandersetzung mit solchen grundlegenden Fragen, wohl gar zu einem Studium der wichtigsten einschlägigen Schriften, anzuregen. Nur im Sinne einer grundsätzlichen Wegweisung zu weiterer selbständiger Beschäftigung mit den hier nur angedeuteten, nicht ausgeschöpften Problemen dürfen daher auch diese Beispiele aufgefaßt werden, und keinesfalls als starre oder allein seligmachende Regeln. Wenn eine bestimmte und feste künstlerische Überzeugung des Verfassers daraus hervorgehen sollte — und wer könnte seine Persönlichkeit verleugnen! — so mag diese ja nicht etwa als fertig geprägtes Urteil oder bequemes Schema angenommen und weitergegeben werden, sondern sie diene lediglich als Prüfstein und Mittel zur Gewinnung einer eigenen, selbsterworbenen Ansicht, sei dieselbe auch der hier entwickelten teilweise geradeswegs entgegengesetzt. Denn alles wirklich selbst Erlebte ist auch das Leben der Kunst, aber die angelernte Phrase ist ihr Tod; und wir wollen ja gerade nicht toten, kalten Wissensstoff über die Kunst erwerben, sondern warme, lebendige künstlerische Bildung! —

Leipzig 1924.

Dr. Ludwig Volkmann.

Inhaltsübersicht.

DIE ERZIEHUNG ZUM SEHEN

Zum Sehen geboren,
Zum Schauen bestellt,
Dem Turme geschworen,
Gefällt mir die Welt — —.
Goethe.

Die Erziehung zum Sehen.

„Kraftvoll und jugendfrisch geht durch unser deutsches Vaterland ein neuer, lange schon von den Besten ersehnter Zug — der Zug zu künstlerischer Bildung, zu künstlerischer Kultur.“ So schrieb ich hoffnungsfroh vor 20 Jahren. Heute muß ich diese einleitenden Worte, tiefschmerzlich zwar, doch nicht entmutigt, etwa so fassen:

Nach furchtbarem äußeren und inneren Zusammenbruch beginnt unser deutsches Volk langsam, sich wieder auf sich selbst zu besinnen und Wege zur geistigen und wirtschaftlichen Gesundung zu suchen. Und gerade die Besten sind es, die richtig erkannt haben, daß es sich hierbei nicht lediglich um materielle Fragen handelt, sondern ganz wesentlich auch um innere, seelische Werte, unter denen die Kunst mit an erster Stelle steht und gerade jetzt zu hoher Aufgabe berufen scheint. Denn so gewiß der Mensch nicht von Brot allein lebt, so bedeutsam ist für unser niedergebrochenes Vaterland alles, was uns aus den Niederungen des Alltages in höhere, reinere Sphären zu führen geeignet ist. Mit Freude können wir ja auch beobachten, wie sich allerwärts, namentlich bei unserer Jugend, trotz allem ein starker Drang nach geistiger und künstlerischer Anregung und Erneuerung bemerkbar macht, den zu fördern und in die rechten Bahnen zu lenken ein lohnendes Ziel wäre; in solchem Sinne also dürfen wir auch unsere Arbeit an der künstlerischen Bildung weitester Kreise wieder aufnehmen, die einst so vielversprechend begann und so rauhe Unterbrechung fand. Die erste und wichtigste Voraussetzung hierbei ist allerdings die Erkenntnis, daß es in dieser Hinsicht leider noch immer gar schlecht um uns steht, und daß man zunächst noch weit eher von künstlerischer *Unbildung* zu reden Anlaß hätte; da aber Selbsterkenntnis bekanntlich der erste Schritt zur Besserung ist, so ist

damit immerhin schon eine Grundlage gewonnen, auf der sich weiter bauen läßt.

Mit Recht wird man mit der Erziehung zur Kunst vor allem dort einsetzen, wo noch die meiste Aussicht auf Erfolg ist, bei der bildungsfähigen Jugend, bei den Trägern der kommenden Generation. Aber wir dürfen uns auf diese allein doch nicht beschränken, sondern müssen, soweit es möglich scheint, auch auf die Erwachsenen einzuwirken suchen, wenn das Ziel in absehbarer Zeit erreicht werden soll. Lehrer und Eltern sind es, die auch hierin das heranwachsende Geschlecht anzuleiten und auszubilden haben, und an sie dürfen und müssen wir uns deshalb ganz besonders wenden; denn wie sollen sie etwas lehren, was sie nicht zuvor selbst gelernt haben! — Wenn ich nun von der Behauptung ausgehe, daß unsere Zeit in künstlerischen Dingen nicht eben sonderlich gebildet ist, so muß ich mich allerdings zunächst näher darüber aussprechen, was ich unter „künstlerischer Bildung" verstanden wissen möchte. Wir mögen dabei von anderen Lebensgebieten als Beispiel ausgehen, um auf den Kern der Frage zu kommen. Wenn ein Mensch alle Formen des gesellschaftlichen Lebens äußerlich beherrschte, und doch nicht genügend mit feiner organisierten Naturen zusammengelebt und sich in deren Wesen hineinversetzt hätte, um selbst genau so wie diese zu fühlen und zu denken, so werden wir ihm vielleicht gute Erziehung zugestehen, nicht aber Herzensbildung. Und wenn jemand eine Sprache durch Aufenthalt in fremdem Lande selbst fließend sprechen gelernt hat, ohne doch ihre Grammatik und ihren Geist erfaßt zu haben, so werden wir sagen, daß er ein Praktikus, nicht aber, daß er in dieser Sprache gebildet sei. Und so ist es auch mit der Kunst: weder positives Wissen in der Kunstgeschichte, noch virtuose „Kennerschaft", die die Schulen und Meister auf tausend Meter mit einem Blick zu unterscheiden weiß, genügt an sich schon zu dem Begriffe der künstlerischen Bildung, wenn nicht als wichtigstes Element eine klare grundsätzliche Erkenntnis vom Wesen der Kunst und des künstlerischen Gestaltungsprozesses hinzukommt. Denn ohne diese sind kunstgeschichtliche Kenntnisse eine bloße Sache des Verstandes, ist Treffsicherheit im Raten des Urhebers eines Kunstwerkes eine mechanische Spielerei. Damit ist selbstverständlich

nicht die ernsthafte, wissenschaftliche Kunstgeschichte gemeint, die an sich schon künstlerisches Verständnis voraussetzt, sondern nur jene zusammenhangslosen Einzelkenntnisse, an denen sich die meisten genügen lassen. Gerade dem großen Publikum, das vor allem die Kunst genießen lernen möchte, ist mit solchen wenig gedient; denn die Kunst ist nicht ein bloßer sachlicher Lernstoff, sondern sie wendet sich an Kopf und Herz, an Auge und Phantasie, und so hoch ich die historische und stilkritische Betrachtung von Kunstwerken auch stelle, so sind beide doch tot und unfruchtbar, wenn die dritte, oder sagen wir lieber die erste Art der Betrachtung nicht Hand in Hand mit ihnen geht: die künstlerische. Wo diese fehlt, ist denn auch von künstlerischer Bildung nicht zu reden; und wer Anspruch darauf erhebt, in künstlerischen Dingen nicht nur, wie es die große Menge tut, über alles und jedes mitzureden, sondern wirklich für gebildet zu gelten, muß die Grundlagen für solche Betrachtungsweise zu gewinnen und zu erweitern suchen. Denn das hat die künstlerische mit jeder anderen wahren Bildung gemeinsam: eine erste Anlage dazu muß freilich wohl im Innersten vorhanden sein; vertieft und wahrhaft ausgebildet wird sie erst durch selbsttätiges Arbeiten am eigenen Ich, durch bewußtes Lernen und durch geistigen Austausch mit solchen, die Beruf und Neigung schon tiefer in diese Fragen hineingeführt hat. Und wie von einer künstlerischen Bildung, so kann man eben deshalb auch von einer künstlerischen Erziehung des Individuums reden, wie sie im tiefsten geistigen und moralischen Sinne etwa in Schillers ästhetischer Erziehung des Menschengeschlechts erstrebt wird. Hier soll vorerst nur von den unumgänglichen äußeren Grundlagen dazu die Rede sein; denn so unbestreitbar es ist, daß eine wahrhaft künstlerische Weltanschauung zugleich sittlich veredelnd wirken kann und wird, so tut uns doch zunächst eine Erziehung zur Kunst not, bevor wir an eine Erziehung durch die Kunst denken können. Um nun zu zeigen, inwiefern ich künstlerische Bildung im angedeuteten Sinne für etwas unter uns leider sehr Seltenes halte, will ich mich wiederum einiger Beispiele bedienen.

In der Galerie Doria in Rom wollte ich das bekannte Bild von Claude Lorrain, „Die Mühle", betrachten, eine große Landschaft mit einer

verschwindend kleinen Mühle darin, nach der das Bild aber nun einmal heißt. Ein unruhig vor dem Bilde hin und her gehender, anscheinend in gründliches Studium versunkener Herr störte mich einigermaßen, da er mir immer abwechselnd den Anblick versperrte. Auf einmal entschlüpften seinen Lippen die Worte: Ja, wo ist denn nur die Mühle?! — Ich zeigte sie ihm schleunigst, und alsbald war mein Herr, höchst befriedigt über seine Entdeckung, verschwunden. Gewiß war dies eine unkünstlerische Betrachtungsweise niedrigster Art, aber in tausend feineren und gröberen Graden spielt dieses Steckenbleiben im Gegenstande noch eine größere Rolle in der Kunstbetrachtung unserer Gebildeten, als man glauben sollte. — Oder jemand kommt in eine Galerie älterer Meister, in welcher er zum ersten Male Originale findet, die ihm aus der Kunstgeschichte, nach Reproduktionen, bekannt und heilig sind; und nun spielen sich mit fabelhafter Geschwindigkeit die rührendsten Erkennungsszenen ab: Ach, sieh mal, hier hängt ja die „Tempi", wie reizend! Oh, und hier die himmlische „Tenda"! Oder: Aha, da ist ja auch der Elisabeth-Altar vom alten Holbein; übrigens da unten der alte Bettler, das ist er selber, — und so fort, ohne daß man über das verstandesmäßige Katalogisieren hinauskommt, ohne daß jemals die Frage laut wird nach den künstlerischen Problemen und Wirkungen der Werke. Und genau so bei modernen Bildern oder Skulpturen, nur daß man sich hier nicht bloß begeistert, sondern auch zu mehr oder weniger scharfem Tadel Anlaß findet: im niedrigeren Grade des Verständnisses ist es das gegenständliche Interesse, an dem man sich genügen läßt, z. B. ob der betr. historische Vorgang sich so zugetragen habe, ob man die betr. Gegend kennt, ob die Darstellung „interessant" oder „amüsant" ist, u. dgl., auf der etwas höheren Stufe ist man doch meist befriedigt, wenn man den Urheber des Werkes sofort erkennt und sich darüber klar geworden ist, ob einem dasselbe „gefällt" oder „nicht gefällt". Und es muß leider gesagt werden, daß selbst bei solchen Leuten, die gern und oft Kunstwerke betrachten, doch die wirklich künstlerische Bildung soweit fehlt, daß sie gar nicht einmal wissen, daß es noch tiefer gehende Fragen gibt, und daß man sich über solche überhaupt grundsätzlich Rechenschaft geben kann. Man ist leider zumeist der Ansicht,

daß dergleichen Überlegungen in das Gebiet der „grauen Theorie" führen, vor der man eine heilige Scheu hat, und während man auf jedem anderen Gebiete die systematische und zusammenhängende Erkenntnis höher schätzt, als oberflächlich angelerntes Einzelwissen, während dort jeder es als beschämend empfinden würde, über Dinge zu urteilen, die er nicht ihrem Wesen nach erfaßt hat, so wird in der Kunst diese Rücksicht unbedenklich beiseite gesetzt, und der bequeme Satz vom „naiven Kunsturteil" proklamiert, der denn freilich über alle Schwierigkeiten spielend hinweghilft. — Man fürchtet wohl auch, daß mit positiver Erkenntnis der „poetische Hauch" der Kunst verloren gehen möchte, wie man sich ja auch den Künstler selbst zumeist als ein höchst naives, unbewußt schaffendes Wesen vorstellt. Und doch ist diese Auffassung so schief wie nur möglich, denn gerade die größten Meister sind sich oft geradezu verblüffend klar über das Prinzip ihres Schaffens. Man braucht nur an die Fülle theoretischer Schriften von großen Künstlern zu erinnern, von Dürer und Lionardo bis auf Max Klinger und Adolf Hildebrand, um dies zu beweisen; und wie für den Schaffenden, so wird auch für den Genießenden die Freude am Kunstwerk durch klare Erkenntnis nicht beeinträchtigt, sondern vielmehr vertieft und geläutert. — Man verstehe mich nicht falsch, als wolle ich damit dem nicht kunsttheoretisch Bewanderten das Recht zum Kunstgenuß oder die Fähigkeit der Kunstbetrachtung schlechthin absprechen. Wohl aber meine ich, daß derjenige, der von solchen Fragen überhaupt keine Ahnung hat, zur Zahl der künstlerisch Gebildeten tatsächlich nicht zählt, und daß es daher wichtiger ist, dem oft von den besten Absichten beseelten, aber in diesen Dingen gänzlich hilf- und ratlosen Publikum zunächst eine systematische Anleitung zum Verständnis der Kunst im ganzen zu geben, als sein Wissen über bestimmte Meister oder Schulen zu fördern; denn wer das Ganze erfaßt hat, wird sich im einzelnen leicht selbst weiterhelfen. Vieles hat ja nun allerdings in bezug auf diese Abneigung des Publikums gegen kunsttheoretische Fragen eine gewisse Richtung der landläufigen Ästhetik des 18. und 19. Jahrhunderts verschuldet, die, statt dem Verständnis zu dienen, nur tote und starre Regeln auf Grund der allein seligmachenden Antike zu geben wußte. In natürlichem Rück-

schlag warf man deshalb, um dem lästigen Zwang zu entgehen, die ganze Ästhetik beiseite, ja das Wort gewann geradezu einen bedenklichen Beigeschmack von pedantischer Wohlweisheit und öder Prinzipienreiterei. So ist es denn gekommen, daß auch unsere Kunstzeitschriften lange Zeit fast gar keine Abhandlungen allgemeiner Natur gebracht haben, und wenn sie solche brachten, so blieben dieselben meist ungelesen. Seit einer Reihe von Jahren hat sich dies mit dem allgemeinen Streben nach zusammenhängender Erkenntnis merklich gewandelt, und in den Reihen der eigentlichen Kunstforscher mehrte sich die Zahl derer, die neben dem historischen Wissen auch vorwiegend vom rein Künstlerischen in der Kunst ausgingen und dieses selbst bei geschichtlichen Einzeluntersuchungen durchweg in den Vordergrund stellten — ich nenne hier vor allem Namen wie August Schmarsow, Konrad Lange, Wilhelm Waetzoldt und besonders Heinrich Wölfflin, der einmal gesagt hat, er möchte am liebsten eine Kunstgeschichte ohne Namen und Daten schreiben, während z. B. der rein historisch denkende Thausing es umgekehrt aussprach, er könne sich recht gut eine Geschichte der Kunst denken, in der das Wort schön gar nicht vorkomme. Auch in den Zeitschriften wie in der gemeinverständlichen oder volkstümlichen Literatur tauchten Untersuchungen über das Wesen der Kunst und der Kunstbetrachtung häufiger auf, und Männer wie Alfred Lichtwark, Woldemar v. Seidlitz, Paul Schultze-Naumburg, Fritz Schumacher und zahlreiche andere haben mit großem Erfolg den rechten Weg gezeigt, um der wirklichen künstlerischen Bildung zum Siege über die bloße Vielwisserei zu verhelfen. Eine Anzahl einschlägiger Schriften ist am Schlusse dieses Buches zusammengestellt. Von ähnlichen Grundsätzen aus wie diese möchte ich denn auch an unsere Fragen herantreten, und nicht etwa ästhetische Regeln oder eine allgemeine Theorie der bildenden Künste hier entrollen; ich will nur an besonders auffälligen und naheliegenden Dingen zeigen, woran es meiner Meinung nach bei uns zumeist noch fehlt, und auf welche Weise wir dem Wesen der künstlerischen Schöpfung bewußt und selbsttätig uns nähern können. Da aber die Kunst eben die Welt der sichtbaren Erscheinungen umfaßt, so ist das erste und wichtigste Mittel hierzu die Ausbildung des Auges,

die Erziehung zum Sehen. — Es ist ein weitverbreiteter Irrtum, daß jeder Mensch der nicht blind, übermäßig kurzsichtig, oder farbenblind ist, nun auch wirklich sehen könne; das heißt, um mich eines bekannten Scherzwortes zu bedienen, es ginge schon, aber es geht nicht. Es fehlt die systematische Übung, und da bestätigt sich die bekannte Tatsache, daß Organe unseres Körpers, die nicht genügend geübt werden, verkümmern. Zudem ist „Sehen“ gar kein rein mechanischer Akt, sondern zugleich ein geistiger, insofern es erst durch die bewußte Wahrnehmung zur eigentlichen Wirkung gelangt. Der Soldat, den man auf der Straße hauptsächlich deshalb Ehrenerweisungen machen läßt, damit der stumpfe Rekrut überhaupt „die Augen aufmachen“ lernt, ist ein guter Beleg hierfür. — Wie aber steht es bei uns durchschnittlich mit dem Sehen? Als Antwort diene ein Zitat: „Bei uns ist fast das einzige Mittel das Lernen. Unterricht und Lesen lehren uns meistenteils alles kennen, was wir wissen . . . Wir werden von Kindheit an erst durch unsere Erziehung, dann durch unsere Lebensart und Geschäfte von dem Anblicke der Natur abgehalten; und vieles also von dem, was wir durch unsere eigenen Augen kennen lernen könnten, müssen wir erst von unseren Lehrern und aus Büchern erfahren. Nur gelegentlich, nur auf Augenblicke werden unsere Menschen in das freie Feld hinausgeführt und dann sind sie gemeiniglich schon ermüdet und zerstreut, oder ihr Kopf ist schon mit so viel kleinem Eigennutze, mit dem Entwurfe so vieler Vergnügungen, mit so viel selbst gemachten Ideen und Begierden angefüllt, die das eingeschränkte bürgerliche und häusliche Leben gibt, daß sie selten mehr lebhaft von dem gerührt werden, was sie sehen und hören, wofern es nicht neu und außerordentlich ist, und ihre Aufmerksamkeit durch einen stärkeren Reiz an sich zieht, als der bloß einfache Eindruck auf die Sinne ist. — Wir beobachten also sehr wenig selbst. Viele Dinge geschehen täglich vor unseren Augen, oder sind nur wenige Schritte von uns, die wir doch kaum eher bemerken, als bis wir sie in Büchern gefunden haben.“ — Diese zeitgemäßen Worte finden sich nicht etwa bei einem modernen Propheten, sondern in einem Werke, das anderthalb Jahrhunderte alt ist, in Garves „Betrachtung einiger Verschiedenheiten in den Werken der ältesten und neueren

Schriftsteller", welche im Jahre 1770 zu Leipzig erschien. Seitdem hat das Volk der Denker nicht aufgehört, über dem Lernen das Sehen zu vergessen, und so kann man wohl sagen, daß sich das Übel bis zu unseren Tagen durch fortgesetzte Vererbung nur noch verschlimmert hat. So faßt es auch der bekannte Maler Paul Schultze-Naumburg auf, der in seiner „Häuslichen Kunstpflege" geradezu einmal sagt, das Auge sei für unseren Durchschnitts-Gebildeten nur noch ein Organ zur geistigen Vermittelung von Gedrucktem und zur Verhütung des Anstoßens an Laternenpfähle auf der Straße. Ziehen wir von diesem köstlichen Ausspruche auch die poetische Übertreibung ab, so bleibt doch noch genug zurück, um uns nachdenklich zu stimmen, und der angeregten wichtigen Frage ernsthaft näher zu treten. Sagt doch Friedrich Theodor Vischer einmal: „Niemand rede von wahrer Bildung, der ungebildete Sinne hat." — In der Tat aber, wer von uns versteht denn die Kunst des freien, klaren, absoluten Sehens, der reinen und doch bewußten Anschauung um der Erscheinung der Dinge willen, jene von allem anderen absehende, isolierende Betrachtungsweise, „als ob" sich das Wesen der Dinge tatsächlich in ihrer Erscheinung erschöpfte? Beobachten wir die Natur und das Leben um uns her wirklich scharf auf ihren formalen und farbigen Eindruck hin, wie es der Künstler tut? Oder gehen wir nicht heute noch bald stumpf-teilnahmlos, nur vom Außergewöhnlichen aufgerüttelt, bald wieder mit Nebengedanken, die uns von der reinen Anschauung gänzlich ablenken, durch unsere Umgebung, genau so wie es der treffliche Garve vor 150 Jahren geschildert hat? Seien wir ehrlich: das Alltägliche gleitet über die Oberfläche unserer Seele hinweg, ohne uns tiefer zu berühren, ja ohne uns überhaupt wirklich zum Bewußtsein zu kommen, und wenn wir wahrnehmen, so geschieht es meist aus besonderen Interessen. Wir sehen die Dinge daraufhin an, ob wir sie brauchen können, was sie kosten, ob man sie essen kann, im besten Falle (der der künstlerischen Betrachtung am nächsten steht) daraufhin, ob sie uns gefallen oder mißfallen; aber auch hier fällt uns am ehesten das auf, was außergewöhnlich ist oder uns unangenehm berührt. Daß die äußere Erscheinung der Dinge an und für sich eine wesentliche Seite ihrer Existenz bildet, dafür ist das Gefühl fast ganz erstorben. Wer sich hierüber recht klar

werden will, der frage nur einmal jemand nach irgendeinem Gegenstande, an dem er auf seinem täglichen Berufsgange bestimmt ein oder mehrere Male vorüberkommen muß. In neun Fällen von zehn wird er ihn noch nicht so genau gesehen haben, daß er ihn einigermaßen zutreffend beschreiben kann. Oder man versuche selbst, sich an etwas oft Gesehenes zu erinnern. Es ist eine merkwürdige Tatsache, daß wir oft nicht imstande sind die Farbe der Haare und Augen sogar gut bekannter Personen uns genau zu vergegenwärtigen.

Aber nicht nur in der Erinnerung versagen wir; nein, so paradox es klingen mag, auch Dinge, die wir vor uns haben, sehen wir meist nicht eigentlich, selbst wenn wir sie betrachten. Wir tragen unwillkürlich in das bloße Sehen das hinein, was wir von den Gegenständen wissen, und wir glauben zu sehen, was tatsächlich ganz anders aussieht.

Da steht ein polierter Tisch. Wie sieht er aus? Nun, wie soll er aussehen — braun! Und man übersieht den glänzenden Reflex vom Fenster, der die spiegelnde Platte weiß, ausgesprochen bläulich weiß, erglänzen läßt.

Oder ein dicker, knorriger Eichenstamm; welche Farbe hat er? Nun, natürlich graubraun, wie jeder Eichenstamm, nur mit etwas grünem Moose darauf. Und das wissende Auge sieht nicht die hellen Sonnenlichter, nicht die blauvioletten Schatten, die in zahlloser Menge hier spielen, und die wohlbekannte eigene Farbe des Stammes gänzlich verändern. Solche Beispiele ließen sich ins Ungemessene vermehren, und so kann geradezu gesagt werden, daß man recht oft in des Wortes verwegenster Bedeutung den Wald vor Bäumen nicht sieht. Und tatsächlich ist es vielfach wirklich gar nicht so leicht, vom Wissen zu abstrahieren und rein aufnehmend zu sehen, wo eine Fläche, die uns an sich als gleichmäßig und gleichartig gefärbt bekannt ist, in tausend feinen Farben spielt. Ich habe selbst einmal einem Künstler zugesehen als er einen Akt in gelblicher Beleuchtung nach dem Modell malte, und ich gestehe offen, daß ich die gelben Reflexe und violetten Schatten, die auf dem Körper des Jungen lagen, wohl kaum so intensiv und scharf gesehen haben würde, hätte der Künstler sie mir nicht im Bilde überzeugend ad oculos demonstriert. Und sie waren wirklich da; man brauchte nur hinzusehen! Wie anders aber der Künstler.

Er ist ja vor allem ein Mensch, der besser und feiner sieht als der Durchschnitt, ein Mensch, der die Dinge um ihrer Erscheinung willen betrachtet, und der jene gesunde Augensinnlichkeit besitzt, die so vielen unter uns ganz fehlt. Seine Tätigkeit ist ja in erster Linie ein fortwährendes Sehen, ein stetes Beobachten. So lesen wir in Rudolf Schicks Aufzeichnungen: „Es ist höchst anregend, mit Böcklin spazieren zu gehen. Er beobachtet fortwährend und weiß aus allen Beobachtungen die geistvollsten Folgerungen zu ziehen. Er äußerte sich einmal über das Studieren der Natur: Oft gehe man in der Natur zwischen Steinen, Bäumen und Büschen umher, ohne etwas zu finden, das wert wäre, gezeichnet zu werden, und plötzlich werde man durch eine Kleinigkeit (einen Busch, der gegen die Luft steht oder dergl.) überrascht. Wenn man sich dann fragt: Woher kommt es, daß man sich hier sagen muß, das ist so schön, wie man es sich zum Bilde nur wünschen kann, so wird man durch die Lösung einer solchen Frage mehr lernen, als durch vieles Studienzeichnen." — Ich erinnere ferner an Hans v. Marées, der gefragt wurde, was für eine Art Maler er denn sei, und zur Antwort gab: Straßenmaler, weil er nämlich, wo er auch ging und stand, sein Handwerkszeug, das Auge, unablässig betätigte. Und was für Gegenstände sind es, von denen der Maler sagt: das interessiert mich; es sind Erscheinungsformen, die nur das Äußere der Dinge betreffen, während umgekehrt der Gelehrte bei einem schwierigen wissenschaftlichen Problem wohl von einem „schönen Fall" spricht. Ein hübsches Beispiel hierfür. Ludwig Dettmann fragte mich einst beim Kunsterziehungstag in Dresden höchst interessiert nach dem Namen eines vorübergehenden Herrn. Professor So und so, antworte ich, der heute früh so nett sprach. — Hören Sie, sagt Dettmann, der saß da vorhin beim Frühstück an der hellgrünen Wand mit den närrischen goldenen Linien, der schwarze Kerl: das sah einfach fabelhaft aus! — Das also war es, was ihn zur Frage veranlaßt hatte: ein rein formales und farbiges Problem, das ihn reizte, und um deswillen allein ihn der Mann interessierte. — Dem Künstler hierin es nach Möglichkeit gleichzutun, mit dem Auge des Künstlers zu sehen, müßte also doch wohl das erste Ziel eines jeden sein, der in das Wesen der Kunst eindringen will, und diesem Ziele sich zu

nähern, gibt es in der Tat Mittel und Wege, über die mir eine fruchtbringende Verständigung wohl möglich erscheint. — Zwar geht Kunst selbstredend nie restlos in verstandesmäßigen Dingen auf; es bleibt stets ein „Etwas", das der Künstler eben haben muß, und das muß auch der Laie zum Verständnis mitbringen, sonst ist's vergeblich. Auch wollen wir ja nun nicht mit dem Verstande an die Natur oder an die Kunstwerke herangehen, um sie zu ergründen; das geschieht leider gerade genug und mehr als genug. Wohl aber können wir mit dem Verstande erkennen, woran es uns fehlt, und daraufhin mit Bewußtsein und Willenskraft zunächst einmal das wichtigste Organ künstlerischer Auffassung und künstlerischen Genusses an uns systematisch selbst erziehen: das Auge. — Wir müssen uns gewaltsam zwingen, immer und überall wirklich zu sehen, und da leider die meisten Menschen hierin so ganz rat- und hilflos sind, und gar nicht recht wissen, wie sie das denn anfangen sollen, kann eine gewisse Anleitung dazu an der Hand beliebig herausgegriffener Beispiele sicherlich nichts schaden.

Beginnen wir mit dem Allereinfachsten, Nächstliegenden: mit dem Sehen im täglichen Leben, unserer Umgebung, in der Natur. Sagt doch schon Goethe: „Wieviel Gegenstände bist du imstande so zu fassen, daß sie aus dir wieder neu hervorgeschaffen werden mögen? das frage dich, geh' vom Häuslichen aus, und verbreite dich, so du kannst, über alle Welt." — Was gibt es nicht alles zu sehen und zu beobachten, schon auf einem Gang durch die Straßen der Stadt, wie wir ihn täglich machen. Wie hastig und genußlos eilen wir durch die sich um uns drängende Welt der Erscheinungen, wo es doch nur unseres freiwilligen Entschlusses bedürfte, auf Schritt und Tritt Anregung aller Art zu empfangen, Erinnerungsbilder in uns aufzuspeichern, und in dieser Tätigkeit Freude und Genuß und — künstlerische Vorbildung zu finden. Und weit entfernt den Geist anzustrengen, ruht diese aufnehmende Betätigung unseres Gesichtssinnes das angestrengte Gehirn des Großstadtmenschen wohltuend aus. Wer gelernt hat, sich zeitweilig ganz seinen Augen hinzugeben, kann dabei tatsächlich alles andere vergessen. Und wie mancher gäbe darum allein schon viel, wie mancher sucht sich's beim Skatspielen oder Patiencenlegen künstlich zu verschaffen, statt im

Schauen das natürlichste Gegengewicht gegen das Übermaß des Denkens mühelos zu finden!

Ja, so höre ich fragen, was gibt's denn auf unseren Straßen groß zu sehen? Das ist doch furchtbar langweilig und monoton, ein ewiges Einerlei, wenn nicht gerade einmal ein Pferd stürzt oder ein Betrunkener zur Wache gebracht wird? — Ich übertreibe nicht: nur solche außergewöhnliche Vorgänge gelangen der Mehrzahl der Straßenpassanten durch das abgestumpfte Sehorgan zum Bewußtsein. Aber greift nur hinein ins volle Menschenleben, und wo ihr's packt, da ist's interessant! Man mustere nur etwa einmal ernsthaft alle Wagen und Pferde, die einem begegnen, und versuche, nun nicht beim Kohlenwagen an die teuren Kohlenpreise, beim eleganten Dogcart an das Vermögen des Besitzers, oder beim Fuhrwerk des Modebazars an die neueste Toilette zu denken, sondern alles lediglich auf seine Erscheinung zu prüfen; man mache Jagd nicht auf Gedanken, sondern auf Formen, auf Farben, auf Bewegung, auf Licht und Schatten, und man wird staunen über die Fülle der Erlebnisse, die ein einfacher Geschäftsgang durch die Straßen bietet, Erlebnisse nicht des Geistes oder des Gemütes, sondern des Auges und der künstlerischen Vorstellung. — Da fährt ein leerer Lastwagen im schnellen Trabe vorbei. Anstatt sich vielleicht nur über das laute Gerassel zu ärgern, sehe man sich einmal den jungen Kutscher an; häßlich ist der Kerl, meinetwegen, und ordinär auch, aber wie er breitspurig dasteht auf dem schnellfahrenden Wagen, leicht hintenübergelehnt, um das Gleichgewicht zu wahren, in den vorgestreckten Händen die Zügel haltend: ist's auf einer römischen Quadriga viel anders, wenn wir nur das Bewegungsmotiv ins Auge fassen? — Und dort ein anderer Lastwagen, einspännig, schwerbepackt. Kaum vermag der kräftige Gaul ihn zu ziehen, denn die Straße steigt gerade ein wenig. Man verbanne den schnell aufschießenden Gedanken: „welcher Unfug, nur ein Pferd vor solch schweren Wagen zu spannen", und sehe sich lieber das Tier selbst an: alle Muskeln gespannt, die Nüstern gebläht, den Hals zurückgenommen, fest am Zügel gehend, schreitet es langsam einher, so prachtvoll ruhig und zusammengehalten im Umriß, wie es leer nie gehen würde. — Endlich ein flotter Jagdwagen. Wie die famosen Jucker laufen! Wem

sie wohl gehören mögen? — Ist ja ganz gleichgültig! Aber wenn man sich einmal genau klar zu machen sucht, welche Beinstellung man beim schnelltrabenden Pferd dem Gedächtnis einprägt, und warum gerade diese, oder sich exakte Rechenschaft darüber gibt, welchen Gesichtseindruck man von den rasch sich drehenden Rädern mit ihren ineinander verschwimmenden Speichen empfängt, so hat man mehr für die Kunst gelernt, als aus einem dicken Buch über eine kunstgeschichtliche Einzelfrage.

Nun gar die Menschen, denen man begegnet, und an denen man zumeist achtlos vorübergeht. Man versuche nur einmal, auch nur einen Teil derselben wirklich zu bemerken, und man wird staunend erkennen, welche Fülle von anregenden Gesichtsbildern, von Formen und Farben, von Stellungen und Bewegungen, von Ausdruck und Charakter, von Komik bis zur Karikatur, und, wenn schon selten, doch auch von Schönheit man sich gemeinhin entgehen läßt. Natürlich kommt es dabei zunächst nicht so sehr darauf an, im Einzelnen zu zergliedern, als vielmehr auf die wesentlichen großen und allgemeinen Erscheinungen zu achten: wie verschieden die Menschen in verschiedener Beleuchtung, zu verschiedenen Jahres- und Tageszeiten aussehen; wie anders eine Gestalt wirkt, auf die das Licht von vorn oder von der Seite fällt, als wenn wir sie gegen das Licht sehen; wie sich alle Farben verändern, wenn jemand aus der Sonne in den Schatten geht oder umgekehrt, und dergleichen mehr. Es ist wirklich nicht überflüssig, auf solcherlei Beobachtungen aufmerksam zu machen, denn es sind tatsächlich nur recht wenige, die sich von diesen Problemen klare Rechenschaft zu geben wissen; und doch, von welcher unendlichen Wichtigkeit sind diese für alle künstlerische Darstellung, über die wir täglich unser Urteil fällen. — Aber auch im besonderen wird man so manches finden, was des Sehens wert ist. Da reitet abends der Fuhrmann den müden Gaul in den Stall. Lässig sitzt er auf dem ungesattelten Tiere; sie sind beide keine Schönheiten. Aber die gütige Mutter Natur erleichtert es uns, künstlerisch, d. h. nur die großen Linien zu sehen: wir erblicken Roß und Reiter in der Dämmerung nur als Silhouette gegen den hellen Abendhimmel, und siehe da, es ist ein fast monumentales Bild. — Oder ein Bäckerjunge trägt ein Kuchenbrett auf dem Kopfe. Natürlich sieht

jedermann auch hier höchstens nur nach dem appetitlichen Kuchen, und doch bietet der Bengel, wenn er einigermaßen gut gewachsen ist, in seiner knappen und leichten Bekleidung oft ein ganz köstliches Bewegungsmotiv, wie wir es sonst nur im Süden, wo vielfach Lasten auf dem Kopfe getragen werden, häufiger finden. — Oder ein Erdarbeiter ruht einen Moment von seiner anstrengenden Tätigkeit aus: er steht nachlässig, mit gesenktem Kopfe, auf seine Schaufel gestützt, und bietet dem sehenden Auge eine äußerst eindrucksvolle, einfach-große Linie dar. Wer so etwas im täglichen Leben recht zu sehen versteht, wird auch der eigenartigen stilistischen Größe mancher modernen Künstler sich nicht verschließen; ich erinnere nur an Meunier und Graf Kalckreuth.

Wenn man nun auf diese Weise gelernt hat, systematisch bestimmte Dinge auf der Straße zu beobachten, so wird man bald bemerken, daß man tatsächlich hellere Augen bekommen hat. Man wird sich nicht mehr zu zwingen brauchen, ja man wird sich nicht auf einzelnes beschränken, sondern immer und überall mit Bestimmtheit sehen, wo man früher nur verschwommene und oberflächliche Sinneseindrücke empfing. Um wieviel mehr noch wird sich das aber geltend machen, wenn man hinauskommt in die freie Natur!

Auch hier wird man nun nicht mehr im günstigsten Falle bloß von den Tatsachen Kenntnis nehmen, etwa daß man über eine Brücke, durch einen Tannenwald, über eine Wiese gegangen ist, oder daß man zwei Hasen und ein Reh gesehen hat, und daß das alles sehr nett war. Nein, man wird viel mehr und viel Wichtigeres sehen. Man wird beobachten, wie die Sonnenstrahlen zwischen den Stämmen hindurchgleiten, und überall, wo sie auftreffen, Lichtinseln bilden, die jede Farbe verändern. Man wird die Spiegelung im Wasser, die Wellen- und Reflexerscheinungen desselben auf ihre farbige Wirkung prüfen, man wird sehen, wie blau die Ferne durch die Bäume hindurchschimmert, wie die Wolkenschatten auf der Landschaft liegen, wie intensiv rotviolett ein frisch gepflügter Acker, wie leuchtend blau der Schatten der Fußstapfen im Schnee ist. Und auch hier gibt es immer und immer wieder Neues zu lernen für das Auge. Nicht die Tatsache genügt, daß wir eine Birke, eine Eiche, einen Ahorn usw. botanisch voneinander unterscheiden

können; nein, ihre Wirkung im ganzen, allein oder in der Umgebung, nach Form und nach Farbe, das ist es, worauf es ankommt. Und auch hier wieder sei es nicht nur das Seltsame, das Auffallende, was die Aufmerksamkeit erregt, sondern in gleicher Weise und mit gleicher Liebe müssen wir das Alltägliche, das Gewöhnliche, betrachten, wollen wir unser Auge zum Sehen in der Kunst heranbilden. — Wer von uns kennt ihn nicht, den fürchterlichen Gemeinplatz empfindsamer Seelen beim Anblick außergewöhnlicher Naturerscheinungen, wie etwa eines bebesonders feurigen Sonnenunterganges: „Wenn das jetzt ein Maler malte, man würde es ihm aber doch wirklich nicht glauben!“ Man ahnt nicht, welch künstlerisches Armutszeugnis man sich mit diesen trivialen Worten ausstellt. Genau umgekehrt ist die Fragestellung, die zur wahren Erkenntnis führt, daß wir uns nämlich bei allem und jedem, auch dem Einfachsten und Unscheinbarsten, fragen: wie wäre wohl hierfür der künstlerische Ausdruck zu finden? Man stelle sich die Frage einmal konsequent in dieser Weise, und man wird sehen, daß die scheinbar so simple Aufgabe uns Nüsse zu knacken gibt, bei denen wir uns durch eine Schale von nicht unbeträchtlicher Härte und Dicke hindurchbeißen müssen. Die großen Pfadfinder der modernen Landschaftsmalerei können uns hier eine ernste Lehre geben. Denken wir nur etwa an Monet, von dem wir in Muthers Geschichte der Malerei lesen, wie er eines Abends im Garten stand, und sein Blick fiel auf zwei Getreideschober, die einsam im letzten Sonnenstrahle auf dem Felde standen. „Er fing an zu malen, und kam am nächsten Tage wieder, am übernächsten, und alle Tage, den ganzen Herbst und Winter und Frühling hindurch. In einem Zyklus von fünfzehn Bildern, ‚Die Getreideschober‘, malte er die unendlichen Veränderungen, die Jahreszeit, Tag und Stunde an dem ewigen Antlitz der Natur erzeugt. Das einsame Feld ist gleichsam der Spiegel, der die Atmosphäre, den Lufthauch, die flüchtigsten Lichteffekte auffängt. Die Schober schimmern weich aus der Heiterkeit schöner Nachmittage hervor, zeichnen sich scharf und klar vom kalten Vormittagshimmel ab, wachsen wie Phantome aus dem Nebel eines Novemberabends heraus oder funkeln wie glitzernde Juwelen unter dem Kosen der aufgehenden Sonne. Sie leuchten wie glühende Öfen, wenn sie das

Licht der untergehenden Herbstsonne aufgesaugt, sind wie von rosigem Heiligenschein umstrahlt, wenn sich die Sonne früh keilförmig durch ein Meer dichten Nebels schiebt. Sie ragen, von rosarot glänzendem Schnee bedeckt, klar hinauf in den wolkenlosen Himmel, werfen ihre blauen reinen Schatten in die weiße, schweigende Winterlandschaft hinaus, oder heben sich in gespenstischen Umrissen vom nächtlichen Firmamente ab, vom Mondlicht silbern übergossen." — Wahrlich, man kann es nicht anders als frivol nennen, wollten wir solchen Propheten des reinen Sehens uns nahen, ohne nach unseren Kräften selbst unser Auge geschult zu haben. Denn wenn auch meiner persönlichen Überzeugung nach hier noch nicht das Endziel aller Kunst liegt, so ist doch klar der einzige Weg gezeigt, der dahin führen kann.

Und noch eins mag das angeführte Beispiel lehren: daß nämlich die beste und sicherste Art, sehen zu lernen, die eigene Kunstbetätigung ist, sei es auch nur in dilettantischer Weise und nur mit dem Zeichenstift. Wer einmal nach der Natur gezeichnet hat, weiß, wie unerbittlich man dadurch zum richtigen und genauen Sehen genötigt wird, wie man immer wieder an Stellen kommt, wo die Anschauung noch nicht klar ist, und wo doch die Lösung gesucht werden muß, soll das Ganze zusammenstimmen. Da gibt's kein Wegsehen, Ausweichen, Darüberhingleiten: jeder Fehler im Sehen drückt sich unmittelbar auf dem Papier aus. Und wer gezeichnet hat weiß auch, wie anders, wieviel fester und besser sich das selbst Gezeichnete dem Gedächtnis einprägt, als wenn man es nur gesehen hat oder fremde Nachbildungen davon besitzt. Und was bezweckt das künstlerische Sehen denn anderes, als das Sammeln von Erinnerungsbildern, von selbsterworbenem Vorstellungsreichtum? — Ich will nicht unterlassen zu erwähnen, daß die Amateurphotographie, richtig betrieben, gleichfalls der Erziehung zum Sehen sehr dienlich sein kann. Schon in der Auswahl des Motivs, in der Raumbegrenzung durch den Rahmen kann hier viel künstlerischer Blick gelernt und ausgebildet werden, und auf alle Fälle wird jede Beschäftigung mit der Erscheinungswelt unserem Auge zugute kommen. Wir sehen ja auch neuerdings außerordentlich reizvolle Produkte dieser Tätigkeit; nur vergesse man nie, daß es eben doch keine Kunstwerke sind. —

Natürlich kann man nun nicht von jedem verlangen, daß er selbst zeichnet, obgleich ein Mensch, der in Natur und Kunst ernsthaft sehen zu lernen strebt, unwillkürlich doch auch darauf zurückkommen wird, und obgleich die Bestrebungen, dem Naturzeichnen in der Jugenderziehung einen wichtigen Platz zuzuweisen, nur auf das allerfreudigste zu begrüßen sind. Eine gewisse selbsttätige Schulung des Sehorgans aber, wenn ich so sagen darf eine Art Augengymnastik in der Natur, muß von jedem gefordert werden, der in künstlerischen Dingen ernst genommen, der zu den künstlerisch Gebildeten gezählt sein will. — Als beste Autorität kann ich mich hierfür auf Goethe berufen, der gewiß so tief in das Wesen der bildenden Kunst eingedrungen ist, wie kaum jemals ein Mensch, der nicht selbst ausübender Künstler war. In seinen Briefen aus der Schweiz findet sich die viel zu wenig bekannte, herrliche Stelle, wo er in begeisterten Worten seinen glühenden Trieb nach Erkenntnis der Natur um der Kunst willen offenbart, und berichtet, wie er, vom Toten zum Belebten fortschreitend, zuletzt vor der Krone der Schöpfung, dem menschlichen Körper, nicht Halt macht. „Ein bemoster Fels, ein Wasserfall hält meinen Blick so lange gefesselt, ich kann ihn auswendig; seine Höhen und Tiefen, seine Lichter und Schatten, seine Farben, Halbfarben und Wiederscheine, alles stellt sich mir im Geiste dar, so oft ich nur will, alles kommt mir aus einer glücklichen Nachbildung ebenso lebhaft wieder entgegen; und vom Meisterstücke der Natur, vom menschlichen Körper, von dem Zusammenhang, der Zusammenstimmung seines Gliederbaues habe ich nur einen allgemeinen Begriff, der eigentlich gar kein Begriff ist. Meine Einbildungskraft stellt mir diesen herrlichen Bau nicht lebhaft vor, und wenn mir ihn die Kunst darbietet, bin ich nicht imstande, weder etwas dabei zu fühlen, noch das Bild zu beurteilen. Nein! ich will nicht länger in dem stumpfen Zustande bleiben, ich will mir die Gestalt des Menschen eindrücken wie die Gestalt der Trauben und Pfirschen. — Ich veranlaßte Ferdinanden zu baden im See; wie herrlich ist mein junger Freund gebildet! welch ein Ebenmaß aller Teile! welch eine Fülle der Form, welch ein Glanz der Jugend, welch ein Gewinn für mich, meine Einbildungskraft mit diesem vollkommenen Muster der menschlichen Natur bereichert zu

2*

haben! Nun bevölkre ich Wälder, Wiesen und Höhen mit so schönen Gestalten; ihn seh ich als Adonis dem Eber folgen, ihn als Narziß sich in der Quelle bespiegeln!“

Solch hohe Auffassung vom Sehen und von der Kenntnis der Erscheinungswelt ist denn nun die beste Vorbereitung, um auch im Kunstwerk recht und echt sehen zu lernen. Denn auch das will erst ernsthaft gelernt sein, auch hier ist wahrhaft künstlerische Bildung leider nur ein seltener Besitz. Es sei mir gestattet mit einem etwas drastischen Beispiel zu beginnen, das gleichwohl von typischer Bedeutung ist. Im Prellersaale unseres städtischen Museums stand ein Dienstmädchen mit seinem militärischen Schatz vor der Leukothea, die, auf den Wogen schwebend, dem Odysseus Rettung bringt. Und nun hörte ein zufällig Vorübergehender die reizenden Worte: „Siehst du, Karl, das ist der Herr Jesus, der auf dem Meere wandelt.“ — Gewiß hat es etwas unsagbar Lächerliches, wie das gute Kind hier durch die Gedankenverbindung des auf dem Meere Wandelns für die einleuchtendsten anatomischen Gegenbeweise blind geworden ist. Aber fragen wir uns doch: wo liegt denn schließlich der prinzipielle Unterschied von solch göttlicher Naivität, wenn der „Gebildete“ in einem Kunstwerk vor stofflichen und inhaltlichen Interessen den künstlerischen Gehalt übersieht, wie wir es täglich in jedem Museum und in jeder Ausstellung beobachten können? Liegt hier nicht tatsächlich nur eine graduelle, keine grundsätzliche Verschiedenheit in der mangelhaften Sehfähigkeit vor? — In ganz ähnlicher Weise habe ich es in den Uffizien zu Florenz selbst erlebt, wie eine gebildete junge Dame eine sehr unzweifelhaft weibliche Venusbüste als Apollo ansprach; wo sind denn in solchem Falle die Augen? — Und hundertfach wird man es erleben, daß jedes nackte Menschenpaar auf den ersten Blick „Adam und Eva“, jede Mutter mit dem Kind im Arm „Madonna“ getauft wird, ohne daß man sich die Mühe nimmt, überhaupt ernstlich hinzusehen, was der Künstler denn eigentlich dargestellt hat. Über Ludwig von Hofmanns köstliches Bild „Am Scheidewege“ habe ich sogar einmal ein entrüstetes, vernichtendes Urteil gehört, das sich darauf gründete: „so’n Bürschchen wäre doch kein Adam“! Es sollte freilich auch keiner sein, sondern der

trotzige Knabe, der sich „stolz vom Mädchen reißt“, während das reifere Weib ihn lächelnd ansieht; sie weiß, er wird doch zurückkommen. Solche Fehlschläge sind gewiß jedem von Herzen zu gönnen, der nur von der stofflichen Seite an das Kunstwerk herantritt; möchte nur auch jeder die richtige Lehre daraus ziehen, daß nämlich der Schlüssel zum Verständnis ganz anderswo liegt, und daß es nicht genügt, wenn wir in einem Bilde etwa „Das Gastmahl zu Kana von Veronese“, „Tizians Zinsgroschen“, oder „Rembrandts Saskia“ glücklich sofort erkannt haben. Ohne also irgendwie der Kunst die Darstellung inhaltlich interessanter Gegenstände verwehren oder beschränken zu wollen, wie dies wohl gelegentlich in begreiflicher Übertreibung geschieht, möchte ich doch dem, der Kunstwerke sehen lernen will, vor allem den Rat geben, fürs erste einmal vom Inhaltlichen ganz abzusehen und sich nur an das zu halten, was er wirklich sieht, ohne dabei allerlei überflüssige Ideen-Assoziationen spielen zu lassen. Wer das versucht, wird bald bemerken, daß dies gar nicht so leicht ist, wie man zuerst annehmen möchte. Wir sind wirklich schon so verbildet, so von des Gedankens Blässe angekränkelt, daß wir unsere Augen kaum mehr ohne eine störende Beimischung von Gehirnsubstanz zu gebrauchen imstande sind. — Wie beim Sehen in der Natur, können wir auch hier eine gute Probe dadurch machen, daß wir Gesehenes aus der Erinnerung zu beschreiben oder zu skizzieren suchen. Man führe dies einmal praktisch durch, und man wird erkennen, wie viele Ecken und Winkel selbst ein uns vermeintlich durch und durch bekanntes Kunstwerk besitzt, in die man faktisch noch niemals mit dem Licht der Augen hineingeleuchtet hat, wie unglaublich unklar man sich z. B. doch schließlich über die Stellung einer Figur geblieben ist, die man womöglich Tag für Tag vor Augen hat. Und gewiß wird man eher hundert Menschen finden, die einen sehr geistreichen Vortrag über den Ideenkreis der sixtinischen Decke halten können, als einen einzigen, der auch nur einen der herrlichen nackten Sklaven daran sich so genau mit den Sinnen eingeprägt hat, daß er, wenn auch noch so flüchtig, sein Bewegungsmotiv annähernd richtig auf das Papier zu bringen vermöchte. Man kann wirklich nicht besser tun, als selbst einmal den Versuch mit einem wohlbekannten Kunstwerk zu

machen. Es ist der beste Weg, sich zu überzeugen, wie mangelhaft entwickelt tatsächlich unsere Vorstellungskraft ist. — Der Grund hierfür ist völlig der gleiche wie beim mangelhaften Sehen in der Natur: man sieht stets nur Einzelheiten, und zwar meist solche, die dem Geist vermittelst einer bestimmten Gedankenverbindung etwas sagen, was natürlich je nach der Art des Betrachtenden sehr verschieden sein wird. Das Kunstwerk als Ganzes zu betrachten, dem jede Einzelheit künstlerisch eingeordnet und untergeordnet ist, verstehen leider nur recht wenige. — Wir brauchen dabei gar nicht nur an den oben angedeuteten oberflächlichen Standpunkt zu denken, an das Steckenbleiben im Stoff, die kindliche Freude an der Anekdote oder am Wiedererkennen einer einst wirklich gesehenen Landschaft im Bilde. Ganz ebensogut gehört die Frage nach der historischen oder naturwissenschaftlichen Richtigkeit oder Wahrscheinlichkeit im Kunstwerk hierher, oder das Suchen nach moralischen, rührenden, religiösen, patriotischen Wirkungen, was alles mit der künstlerischen Betrachtung an und für sich eben gar nichts zu tun hat. Auch das beliebte Aufsuchen und Finden von sogenannten Verzeichnungen ist oft nur ein Symptom dafür, daß man über dem Einzelnen das Ganze vergißt; ich kann hier beispielsweise nur andeuten, was ich an anderer Stelle etwas näher ausgeführt habe, wie nämlich vielfach gerade der Mediziner durch seine objektive Kenntnis des menschlichen Körpers verleitet wird, ganz falsche Gesichtspunkte in die Betrachtung und Beurteilung von Werken der bildenden Kunst hineinzutragen. Die Feststellung, daß irgendwo ein anatomischer Mangel steckt, oder daß der Künstler ein rhachitisches Modell benutzt hat, sagt für oder gegen den Kunstwert des Werkes nichts, positiv gar nichts! Genau so viel, wie das Urteil eines Schneiders über den Schnitt der Röcke in einem Bilde.

Nehmen wir die Betrachtung der Werke der älteren Kunst — wieviel Vorurteil, wieviel Angelerntes finden wir da, und wie kümmerlich ist zumeist der Rest an wirklichem Sehen, nachdem diese Hülle entfernt ist. Wenn jemand z. B., wie ich es erlebt habe, für alte Holländer schwärmt, insbesondere für Pieter de Hooch, Van der Meer van Delft und Hobbema, und im selben Atem erklärt, daß er der gesamten neueren Kunst verständnislos gegenüberstehe, die doch wahrlich

gerade auf den künstlerischen Bestrebungen dieser alten Meister in wesentlichen Stücken aufgebaut ist, so glaube ich es diesem Kunstfreund einfach nicht, daß er die Werke seiner Lieblinge und die künstlerischen Probleme darin jemals wirklich gesehen hat, wie ich das Wort verstehe. — Was aber zeitgenössische Kunst anbelangt, so wage ich die ketzerische Behauptung aufzustellen, daß die Mehrzahl derer, die in unserer lieben Vaterstadt Leipzig seit geraumer Zeit Max Klinger die verdiente Bewunderung zu zollen sich gewöhnt haben, dies aus Gründen tut, die mit der Aufnahme durch das Auge nur in sehr bedingter Weise zusammenhängen.

Das einzig wirksame Gegenmittel ist nun auch hier eine bewußte und systematische Selbsterziehung zum Sehen, und wie dabei der rechte Weg zu finden ist, das liegt nach dem Gesagten sehr nahe; es ist der Weg, den Alfred Lichtwark mit so großem Erfolge bei der künstlerischen Erziehung der Jugend eingeschlagen hat, und den auch die Erwachsenen nachträglich wandeln sollten, wenn sie ihn bisher vernachlässigt haben: die einfache und klare Analyse dessen, was man tatsächlich vor sich sieht. Der bekannte Archäolog Heinrich Brunn in München hatte eine reizend liebenswürdige Art, seinen Schülern diese Betrachtungsweise beim Interpretieren griechischer Vasenbilder beizubringen und die jungen Füchse abfallen zu lassen, wenn sie gleich mit der fertigen Erklärung irgendeiner entlegenen Sage losschossen. „Ich will zunächst nur wissen, was Sie sehen", meinte er dann, und am liebsten hörte er vorläufig ganz einfach etwa die Antwort: links ein bärtiger Mann in langem Gewande, vor ihm kniet ein nackter Jüngling. Daneben zwei Pferde usw. — Selbstverständlich darf man nun hierbei nicht beim bloß Äußerlich-Tatsächlichen stehen bleiben, sondern muß auch die Lichtbehandlung, die Farbengebung und dergleichen mehr zum Gegenstande der Betrachtung machen. Eine kurze Stelle aus Lichtwarks „Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken" diene als Beispiel hierfür; er sagt dort bei der Besprechung eines Fischerbildes von Hermann Kauffmann in Form von Frage und Antwort unter anderem folgendes: Der Künstler hat das Abendlicht sehr sorgfältig studiert. Beschreibt mir die Beleuchtung des Knaben in der Mittelgruppe, der

auf seinem rechten Fuße sitzt. — Die Sonne trifft direkt ein Stück vom linken Arm beim Ellbogen, das Knie und das Schienbein, alles andere ist im Schatten. — Ist der Schatten ganz gleichmäßig? — Nein, es sind überall Reflexe zu sehen. — Auf welchen Teilen sind sie am deutlichsten zu sehen? — Auf den hellen, dem Fleisch, dem weißen Hemd. — Welchen Ton haben die Reflexe auf dem Hemd? — Einen bläulichen Ton. — Seht ihr sonst noch bläuliche Reflexe? — An allen Figuren auf der Schattenseite. Manchmal sind die Umrisse blau. — und so wird das ganze Bild auf seine sämtlichen malerischen Erscheinungen hin durchgegangen.

Es liegt auf der Hand, daß ein solches bewußtes und planmäßiges Sehen etwas ganz anderes ist als das gewöhnliche oberflächliche Betrachten, das über den ersten, äußerlichen Eindruck nicht hinauskommt. Daß dieses Sehen durch Nachzeichnen, besonders auch durch eine wenn auch ganz flüchtige Wiedergabe aus dem Gedächtnis, noch wesentlich unterstützt wird, ist nach dem Gesagten selbstverständlich.

Man wird diesen Weg vielleicht für sehr umständlich und mühsam, ja sogar für pedantisch erklären; allein man bedenke wohl, daß man sich in allen ernsten Dingen — und künstlerische Bildung rechne ich zu diesen — die Mühe nehmen muß, wirklich in dieselben einzudringen, will man sie verstehen. Und man bedenke ferner, daß dem Künstler selbst all diese Dinge nicht einfach in den Schoß gefallen sind, daß er viel gelernt und ernsthaft gearbeitet hat, um zum Ziele zu gelangen. Wie sollten denn nun wir, die wir von der Natur weniger begnadet sind als er, ganz mühelos all das besitzen, was er in langem, heißem Ringen sich erobert hat? Von solchem Gesichtspunkt aus betrachtet wird die Phrase vom sogenannten naiven Kunsturteil geradezu zur dreisten Selbstüberhebung.

Umgekehrt aber wird ein jeder, der sich durch Ausbildung seiner Sehfähigkeit daran gewöhnt hat, den künstlerischen Problemen und Absichten im Kunstwerk nachzuspüren, sich in den Geist und das Wesen des Künstlers liebevoll hineinzuversetzen, vorsichtig und bescheiden im Urteil werden. Er wird finden, daß er in Werken, über die er früher den Stab brach, nur bisher dasjenige, worauf es dem Künstler gerade

ankam, oft einfach nicht gesehen hatte, und so wird er tolerant werden gegen mancherlei Richtungen, wenn anders wirkliches Können und ernste künstlerische Probleme sich darin aussprechen.

Im übrigen wird natürlich nach wie vor jeder einzelne seine Lieblingsrichtung in der Kunst behalten, und soll es auch. Das wollen wir ja nicht abschaffen, sondern vielmehr hoffen, daß solche Sondervorliebe sich mehr und mehr zu einer wirklichen Förderung der Kunst und der Künstler entwickle. Auch gegen ein aufrichtiges und schlichtes „das gefällt mir", oder „das gefällt mir nicht" werden wir logischerweise nichts einzuwenden haben. Das ist jedermanns Privatsache. Bekämpfen wollen wir nur das oberflächliche Reden und verständnislose Aburteilen über Kunstwerke, und eines der ersten Mittel hierzu ist eben die Erziehung zum Sehen. Es konnte hier nur an vereinzelten Beispielen und Stichproben, wie sie mir aus der eigenen Erfahrung gerade geläufig waren, angedeutet werden, in welcher Richtung sich eine solche Selbsterziehung etwa zu bewegen hat. In der Praxis muß sich jeder den Weg freilich selbst suchen, der ihn zur künstlerischen Bildung führt. Nicht positiver Lernstoff ist es, was meiner Meinung nach die moderne Kunstlehre dem großen Publikum vor allem bieten soll, sondern Anleitung zu eigener Betätigung; denn nicht mit den Ohren, sondern mit den Augen sollen wir sehen. Auch nicht theoretische Ästhetik, sondern greifbare Fingerzeige; denn nur selbst Erworbenes ist wahrer Besitz. Und so kann man denn einem jeden, der wirklich dem Wesen künstlerischen Schaffens näher kommen will, im eigensten Interesse nur raten, es in der hier angedeuteten Weise wenigstens einmal ernsthaft zu versuchen, tiefer als bisher das Reich der Augen zu ergründen. Den größten Genuß und den nachhaltigsten Nutzen wird er selbst davon haben, er wird eine neue Fähigkeit, eine neue Eigenschaft an sich heranbilden, die ihn für sein ganzes weiteres Leben innerlich bereichert. Denn wer auf solchem Wege sehen gelernt hat, zunächst in der Natur, sodann in der Kunst, der wird ganz von selbst auf die weitere tiefgehende Frage hingedrängt, in der erst der eigentliche Schlüssel zum Verständnis des künstlerischen Schöpfungsprozesses ruht, auf die Frage nach dem Verhältnis zwischen Natur und Kunst. Gewiß müssen wir immer

wieder von der Natur ausgehen, um die analogen Erscheinungen in der Kunst zu verstehen; gewiß wird das Kunstwerk nur dann zu uns sprechen, wenn es uns in irgendeiner Weise die Natur widerspiegelt. Allein ein wirklich klares, sehendes Auge wird auch alsbald die fundamentalen Unterschiede erkennen, die beide — Natur und Kunst — trennen, und mit zwingender Gewalt ergibt sich hieraus die Erkenntnis, daß eben diese Unterschiede es erst sind, die das Kunstwerk als solches gleichwertig und gleichberechtigt der unendlichen Herrlichkeit der Natur zur Seite stellen. Nicht um den uralten Rangstreit handelt es sich dabei natürlich, um die zwecklose Doktorfrage „ob die Natur oder die Kunst höher zu stellen sei". Wer seine Augen recht zu brauchen gelernt hat, der wird beiden gerecht werden und aus beiden wahren Genuß und edelste Freuden zu schöpfen verstehen. Wohl aber gilt es das Eine klar zu erfassen, daß nämlich Natur und Kunst trotz der mannigfachen Beziehungen grundsätzlich zwei ganz verschiedenartige Größen sind, die man eben darum nicht miteinander vermengen und verwechseln darf, wie dies so oft geschieht. Daß alle Kunst nicht Abschrift, sondern freie, selbstschöpferische Umwertung der Natur bedeutet, das zu erkennen ist die weitere Aufgabe, die ein jeder sich stellen mag und die er selbsttätig zu lösen versuchen muß, will er in den Geist des Kunstwerkes eindringen. Denn die Tätigkeit des Künstlers ist ja nicht bloß eine äußerlich mechanische, sondern zugleich eine innere, geistige, und nur wer seinem Schaffensgange zu folgen vermag, kann hoffen, ihn wirklich zu verstehen. Wir können nicht eher von einer künstlerischen Bildung unseres Volkes reden, als bis diese Erkenntnis allgemein durchgedrungen ist. Leider sind wir davon nur allzuweit noch entfernt, und keine theoretischen Auseinandersetzungen können uns auch nur einen Schritt dem Ziele näher bringen. Der einzige Weg dazu ist der, den wir alle freiwillig an uns selbst erproben können:

Die Erziehung zum Sehen.

NATURPRODUKT UND KUNSTWERK

VERGLEICHENDE BILDER ZUM VERSTÄNDNIS DES KÜNSTLERISCHEN SCHAFFENS

Der echte, gesetzgebende Künstler strebt nach Kunstwahrheit, der gesetzlose, der einem blinden Trieb folgt, nach Naturwirklichkeit; durch jenen wird die Kunst zum höchsten Gipfel, durch diesen auf die niedrigste Stufe gebracht . . . Goethe.

Einleitung.

Fast so alt wie die höhere menschliche Kunsttätigkeit selbst ist die Frage nach dem Verhältnis der Kunst zur Natur, die Frage, inwieweit der Künstler die Natur nachahme und was er in seinen Werken Eignes gebe; und gewiß ist es eine der wichtigsten Vorbedingungen künstlerischen Verständnisses, sich mit dieser Frage auseinanderzusetzen. Denn ganz unwillkürlich schweift das Auge des Menschen von der Natur zur Kunst hinüber und wieder zurück zur Natur, es zieht Vergleiche zwischen beiden, und stellt Ähnlichkeiten und Verschiedenheiten fest, über deren Notwendigkeit und Berechtigung man sich klare Rechenschaft geben möchte. Beim Betrachten von Kunstwerken werden wir fortwährend an die Natur erinnert, und unser Sehen in der Natur wiederum verschafft uns jenen Schatz von Erinnerungsbildern, der vor den Kunstwerken in uns lebendig wird und einen wesentlichen Teil der geheimnisvollen Quelle des künstlerischen Genusses bildet.

So haben denn die Ästhetiker aller Zeiten um diese Frage forschend sich bemüht, große Künstler der verschiedensten Perioden haben sich mit ihr beschäftigt und sich vielfach darüber ausgesprochen, und es mag daher nicht überflüssig erscheinen, einen kurzen geschichtlichen Überblick davon zu geben, wie mannigfaltig sich im Wechsel der Zeiten die Anschauungen gerade hierin gewandelt haben.

Schon die antike Philosophie nimmt in ausgesprochener Weise zu unserer Frage Stellung. Plato legt seiner Kunstbetrachtung den Begriff der μίμησις, der Nachahmung, zugrunde. Er scheidet die „nachahmenden“ Künste scharf von denen, die etwas Zweckmäßiges schaffen, und stellt ganz folgerichtig die nachahmende Kunst als etwas Unnützes sehr tief, ja unter das Handwerk. Das Wesen der Künste ist ihm Trug

und Täuschung, und mit dem Maler stellt er Gaukler und Taschenspieler in eine Reihe. Er geht dabei aus von der absoluten Idee der Dinge; von dieser ist die Wirklichkeit nur ein Scheinbild, das Kunstwerk aber ist wiederum nur ein Scheinbild der Wirklichkeit — also das Scheinbild eines Scheinbildes. — Aristoteles war es, der dem gegenüber den großen Schritt tat, das Kunstwerk nicht als eine bloße Nachahmung, als ein Trugbild der Wirklichkeit, aufzufassen, sondern ihr gereinigtes Bild darin zu erblicken. Nicht Nachahmung der Wirklichkeit, sondern Nachahmung der, auch der Wirklichkeit zugrunde liegenden, Idee ist ihm das Kunstwerk; so wird die Kunst zum freien Gestalten, und durch diese Auffassung erst konnte ihr eine selbständige Bedeutung neben der Natur zukommen. Auch in der Praxis legt Aristoteles diesen kritischen Maßstab beim Kunstwerk an. So berichtet er, daß „Polygnot edlere, Pauson niedrigere Gestalten zu bilden pflegte, während Dionys nur die gewöhnliche Wirklichkeit treu nachbildete". — Während die Epikureer im Gegensatz hierzu den Begriff der Nachahmung wieder im allermateriellsten Sinne als reine Naturnachahmung auffassen, z. B. die Musik aus der Nachahmung der Vogelstimmen herleiten, erhebt sich in der alexandrinischen Philosophie die antike Ästhetik vielleicht zur höchsten Stufe des Verständnisses für das Wesen der Kunst. So sagt Plotin: „Wenn sich die Kunst die Begriffe selbst als Vorbilder setzt, nach denen ja auch die Natur geschaffen hat, dann stellt sich die Kunst nicht nur gleichberechtigt neben die Natur, sondern, sofern sie die Mängel der Naturdinge meidet, über dieselbe, indem sie die Begriffe selbst und zwar auf vollkommnere Weise als die Natur gestaltet." — Dies also die Ansichten der Philosophen. Es kann freilich nicht verschwiegen werden, daß das große Publikum im Altertum wohl durchschnittlich der plumperen Auffassung zuneigte, und zwischen Kunst und Natur nicht recht zu scheiden wußte. Wenn wir die Lobsprüche betrachten, die bekannten Künstlern in Epigrammen und Anekdoten gezollt werden, so laufen diese meist auf nichts anderes hinaus, als daß man von der Treue der Naturnachahmung begeistert war, und daß man in der bis zur völligen Täuschung getriebenen Natürlichkeit des Kunstwerkes den Gipfel des Künstlertums erblickte. Wer kennt sie nicht, die Geschichten von

Apelles, dessen gemalte Pferde von einem lebendigen angewiehert wurden, von Zeuxis, dessen Weintrauben die Vögel anpicken wollten, bis Parrhasius einen Vorhang darüber malte und dadurch wiederum den Zeuxis täuschte, von Myrons Kuh, die einen Stier anlockte und von Bremsen umschwärmt ward, und andere mehr.

Im Mittelalter tritt, wenigstens im Abendlande, das rein künstlerische Element stark gegenüber dem gedanklich-inhaltlichen zurück und das Bild wird vorwiegend zum Vermittler geistiger Werte, zum Diener des Wortes. Trotzdem lassen mancherlei Äußerungen, namentlich in der Dichtung, erkennen, daß man größtmögliche Naturwahrheit von der Kunst erwartete und in dem Prädikat „wie lebend" stets das höchste Lob für ein Kunstwerk erblickte, wobei es uns freilich merkwürdig genug anmutet, wenn wir eben dieses Prädikat selbst auf die nach unserem Empfinden so stark stilisierten und naturfernen byzantinischen Mosaiken angewandt sehen. Eine bedeutsame Ausnahme bilden die viel zu wenig bekannten chinesischen Kunstschriftsteller der Zeit, die mehrfach ganz bewußt die Forderung aufstellen, daß die Kunst sich nicht in bloßer Naturnachahmung erschöpfen dürfe, vielmehr über diese hinausgehen und das innere Wesen der Dinge darstellen müsse. Der Dichter Su Tung-po (11. Jahrh.) sagt sogar einmal: „Wer ein Gemälde nach der Naturwahrheit bewertet, hat kritische Fähigkeit fast wie ein Kind." — Trotzdem enthält auch die chinesische Literatur ganz die gleichen Anekdoten über täuschende Naturwahrheit von Kunstwerken, wie die griechische und römische. —

In der Renaissance, die ja auch in ihren ästhetischen Anschauungen vielfach von der Antike abhängig ist, finden sich dann ähnliche Erzählungen in Menge, und man mag oft im Zweifel darüber sein, was hiervon wirklich Eigenes ist, und was nur aus dem Altertum übernommen wurde. Da sollen Hunde das Bild ihres Herrn angebellt, Schwalben versucht haben, sich im Fluge auf gemalte Fenstergitter zu setzen, da berichtet Vasari, wie das Porträt Papst Paul des dritten von Tizian zum Trocknen in die Sonne gestellt ward, und wie die Vorübergehenden es grüßten, in der Meinung, Seine Heiligkeit sitze selber da. Auch Lucas Cranach soll mit einem gemalten Hirsch und Wildschwein die Hunde

vexiert haben, und im 17. Jahrhundert hören wir als besonderes Lob, daß Philipp IV. von Spanien das Bild des Admirals Pareja von der Hand des Velazquez anließ: „Was, Ihr seid noch immer hier? Habe ich Euch nicht schon vor 3 Wochen abgefertigt? Warum reist Ihr denn nicht ab?" — Noch Goethe hielt es für nötig, sich gegen solche niedrige Auffassung vom Wesen der Kunst ausdrücklich zu wenden, und reizend ist die Abfertigung, die er in dem Dialog „Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke" dem naiven Frager zuteil werden läßt:

Nur dem Ungebildeten, sagen Sie, könne ein Kunstwerk als ein Naturwerk erscheinen?

— Gewiß, erinnern Sie sich der Vögel, die nach des großen Meisters Kirschen flogen.

Nun, beweist das nicht, daß diese Früchte vortrefflich gemalt waren?

— Keineswegs, vielmehr beweist es mir, daß diese Liebhaber echte Sperlinge waren!

Leider sind diese „echten Sperlinge" auch heute noch nicht ausgestorben, wie der Erfolg der Panoramen oder etwa der Illusionsscherze des Belgiers Wiertz beweist. So ist es denn nötig, immer wieder auf diesen Punkt hinzuweisen. —

Zu allen Zeiten aber sind es besonders die Künstler selbst gewesen, die den engsten Zusammenhang der Kunst mit der Natur betont haben, und wenn man viele ihrer Äußerungen zusammenstellt, so möchte man fast glauben, daß tatsächlich treue Naturnachahmung das Wesen der Kunst erschöpfe. Konrad Lange hat in seinem „Wesen der Kunst" eine Menge derartiger Aussprüche gesammelt, mit denen er, meiner Meinung nach zu Unrecht, seine „Illusionstheorie" zu begründen versucht; für das 19. Jahrhundert gibt Karl Eugen Schmidt in seinem lesenswerten Buche „Künstlerworte", Kapitel 4, zahlreiche sehr bezeichnende Belege hierzu.

So sagt schon Cennino Cennini in seinem zu Anfang des 15. Jahrhunderts geschriebenen „Buch von der Kunst": „Bemerke, daß die vollkommenste Führerin, welche man haben kann, das beste Steuer, die Triumphpforte des Zeichnens, das Studium der Natur ist. Es stehet dies vor allen anderen Mustern, diesem vertraue Dich immer mit glühender

Seele an;“ so rühmt noch Vasari von Masaccio in erster Linie, er habe erkannt, daß die Malerei nichts anderes ist, als die zeichnerische und farbige Wiedergabe der Dinge, wie sie im wirklichen Leben sind. Und was war denn die ganze Renaissance zunächst anderes, als ein Kampf gegen starres Herkommen, ein Erwachen des Wirklichkeitssinnes, ein sich Bewußtwerden der eignen Zeit und der eignen Umgebung. Die Größten, die auf dem so bereiteten Boden erwuchsen, wurden dem Zusammenhang mit der Natur gewiß nicht untreu; aber sie erkannten auch klar, daß der Künstlergeist die Natur frei beherrschen müsse und dürfe. Albrecht Dürer schreibt im dritten Buche seiner Abhandlung „Von menschlicher Proportion“: „Aber das Leben in der Natur gibt zu erkennen die Wahrheit dieser Ding. Darum sich sie fleißig an, richt dich darnach und geh nit von der Natur in dein Gutgedunken, daß du wöllest meinen das besser von dir selbs zu finden; dann du wirdest verführet. Dann wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reißen, der hat sie. Uberkummst du sie, so wirdet sie dir viel Fehls nehmen in deinem Werk . . . . Aber je genauer dein Werk dem Leben gemäß ist in seiner Gestalt, je besser dein Werk erscheint. Und dies ist wahr. Darum nimm dir nimmermehr für, daß du etwas besser mügest oder wellest machen, dann es Gott seiner erschaffnen Natur zu würken Kraft geben hat. Dann dein Vermügen ist kraftlass gegen Gottes Geschöff.“ Dann aber fährt er in seiner rührend einfachen und eindringlichen Sprache fort: „Daraus ist beschlossen, daß kein Mensch aus eignen Sinnen nimmermehr kein schön Bildnuss künn machen, es sei dann Sach, daß er solchs aus viel Abmachen sein Gemüth voll gefaßt hab. Das ist dann nit mehr Eigens genannt, sunder uberkommen und gelernte Kunst worden, die sich besamt, erwächst und seines Geschlechts Früchte bringt. Daraus wirdet der versammlet heimlich Schatz des Herzen offenbar durch das Werk und die neue Kreatur, die Einer in seinem Herzen schöpft in der Gestalt eins Dings.“ Und anderswo sagt er: „Dann ein guter Maler ist inwendig voller Figur, und obs müglich wär, daß er ewiglich lebte, so hätt er aus den inneren Ideen, davon Plato schreibt, allweg etwas Neus durch die Werke auszugießen.“ — Auch Lionardo da Vinci läßt in seinem Traktat von der Malerei auf

ein begeistertes Lob des Auges, dieses Fensters der menschlichen Seele, die Worte folgen: „Und darin übertrifft es die Natur, daß die einfachen Naturerzeugnisse endlich an Zahl sind, die Werke aber, die das Auge den Händen befiehlt, sind endlose.“ Er legt auch großen Wert auf das Auswendiglernen und aus dem Kopf Zeichnen, der Maler soll in Mauerflecken, in der glimmenden Asche, in den Wolken, im Schlamm Bilder zu sehen versuchen, um so spielend seine Vorstellungskraft zu stärken, ein Gedanke, der sich merkwürdig ähnlich schon viel früher bei den Chinesen findet. Und er gipfelt in dem Ratschlag: „Achte vor allem darauf, durch die Zeichnung dem Auge in überzeugender Form die Absicht und Erfindung klar zu machen, die du zuvor in deiner Einbildungskraft herausgebildet hast.“ — Bald darauf nun, und vornehmlich unter dem übermächtigen Eindruck der großen Meister, tritt ein Element in der Kunstbetrachtung ein, das ihr auf Jahrhunderte hinaus verhängnisvoll werden sollte: die Frage nach der Schönheit, nach der Verschönerung der Natur. Hatte noch Dürer treuherzig bekannt: „Schönheit, was das ist, das weiß ich nicht,“ hatte Raffael, als er an der Galatea arbeitete, ganz einfach gesagt: „Da nun aber immer Mangel an richtigem Urteil wie an schönen Frauen ist, bediene ich mich einer gewissen Idee, die in meinem Geist entsteht“ (an den Grafen Castiglione), so faßte man jetzt die Tätigkeit des Künstlers als ein Korrigieren der Natur, als ein Zusammentragen zufälliger Naturschönheiten, auf. Lodovico Dolce, der 1557 seinen Dialog über die Malerei schrieb, stellt zwar kategorisch den Satz auf, daß Malerei nichts anderes als Natur ist, und daß jener, der sich ihr in seinen Werken am meisten nähert, auch der vorzüglichste Meister sei. Aber weiterhin sagt er dann: „Es muß der Maler bestrebt sein, nicht bloß die Natur nachzuahmen, sondern dieselbe auch teilweise zu übertreffen,“ und zwar meint er dies so, „daß man mittels der Kunst in einem einzelnen Körper all' die Vollkommenheiten der Schönheit zu vereinigen wisse, welche sonst die Natur unter Tausende von Körpern zu verteilen pflegt.“ Als Beispiel nennt er den Zeuxis, der fünf krotoniatische Mädchen zu Modellen nahm, und jeder die schönsten Teile zu seiner Helena entlehnte, und so kommt er denn schließlich auch darauf, daß man in vieler Hinsicht die antiken Statuen

als Richtschnur nehmen könne: „Denn die Antike schließt in sich die höchste Vollendung der Kunst, und kann als Vorbild jeglicher Art von Schönheit dienen.“

Auswählen des „Schönen“ aus der Natur und Nachahmung der Antike, das sind die beiden Elemente, die fortan die Kunsttheorie beherrschten und bald auch in Deutschland heimisch waren. Joachim von Sandrart schließt seine Teutsche Akademie im Jahre 1670 mit dem bezeichnenden Motto:

„Hier Jugend, geh zur Schule
Und mit der Musa buhle,
Die sich Antike nennt;
Was Neues man erfindet,
Sich in den Alten gründet,
Die Kunst man so erkennt.“

Es ist bekannt, wie diese antikisierende und eklektische Auffassung dann seit der Mitte des 18. Jahrhunderts in der neuerweckten wissenschaftlichen Ästhetik weiter wirkte. Winckelmann wollte zwar nicht unmittelbar die griechischen Werke selbst, sondern nur ihren Geist nachgeahmt wissen, er empfiehlt „das Nachahmen“ (= Nacheifern), nicht die Nachahmung; aber er geht dabei doch vornehmlich von der Naturschönheit des menschlichen Körpers aus, die eben in der Antike am vollendetsten zum Ausdruck gelange, und an den Werken und Schriften des von ihm außerordentlich hoch geschätzten Mengs kann man sich am besten überzeugen, wohin seine Theorie tatsächlich führte. Auch Lessing ist gerade in bezug auf dieses Problem keinen Schritt weiter gekommen, so daß in dieser Hinsicht sein Laokoon eine sehr gefährliche Nahrung für unerfahrene Gemüter ist, und auf ganz ähnlichem Boden steht Herder, der überhaupt von einer Entgegensetzung von Natur und Kunst nichts wissen will, weil er in der Natur selbst die kunstreichste Werkmeisterin erblickt. Indem man somit stets nur das „Schöne“ dem „Häßlichen“ entgegensetzte, anstatt das Künstlerische dem Unkünstlerischen, geriet man in eine Begriffsverwirrung zwischen Naturschönheit und Kunstschönheit, die dann die schulmäßige Ästhetik mit größter Mühe mehr oder weniger glücklich wieder auseinander definieren

mußte. Schon der angeblich so unkünstlerische Kant spricht einmal den trefflichen Satz aus, daß „eine Naturschönheit ein schönes Ding, die Kunstschönheit eine schöne Vorstellung von einem Dinge" (wohlverstanden: nicht die Vorstellung von einem schönen Dinge!) sei, und grundlegende Ausführungen zu dieser Frage finden sich in Karl Philipp Moritz' Schrift „Über die bildende Nachahmung des Schönen" (1788), in Schellings Rede „Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur" (1807), in Aug. Wilh. Schlegels Abhandlung „Über das Verhältnis der schönen Kunst zur Natur" (1808), und später bei Hegel, Fr. Th. Vischer und in Fechners Vorschule der Ästhetik. Eine besonders interessante Stellung nimmt auch hierin Schopenhauer (Die Welt als Wille und Vorstellung) ein, der sehr fein ausführt, daß die Kunst nicht die Naturgegenstände wiederholt, sondern die ihnen zugrunde liegenden „Ideen" erkennt und nachschafft, wodurch das Kunstwerk geradezu ein Erleichterungsmittel des Wohlgefallens an der Natur wird. Die Welt als Wille, die im Kampf mit der Materie sich nur unvollkommen darzustellen vermag, kann der Künstler in genialer „Anticipation" reiner empfinden und zur Anschauung bringen, weil er selbst Wille ist, und so der Natur, die er gleichsam auf halbem Worte versteht, zurufen kann: „Das war es, was Du sagen wolltest!", und: „Ja, das war es!" hallt es aus dem Kenner wieder. Von neuen Gesichtspunkten aus sind in unseren Tagen Alois Riegl*), Konrad Lange und Joh. Volkelt an das Thema herangetreten, während zwei ausschließlich unserem Thema gewidmete Bücher einigermaßen enttäuschen: Victor Cherbuliez, Die Kunst und die Natur, und Conrad Alberti, Natur und Kunst. Einige Gegenüberstellungen von Modell und Kunstwerk hat der Wiener Bildhauer Grath in der Zeitschrift „Die Schönheit" 18. Jahrg., S. 286 ff. gebracht und eine Plauderei von Ozenfant und Jeanneret im „Kunstblatt" März 1924 enthält gleichfalls mehrere ganz instruktive Beispiele. A. Guttmanns Schrift: Die Wirklichkeit und ihr künstlerisches Abbild endlich geht neben künstlerischen Fragen

*) Besonders: Naturwerk und Kunstwerk. Beilage zur Münchener Allgemeinen Zeitung 1901, Nr. 13 u. 48.

wesentlich auf physiologische ein, namentlich auf das Problem der Farbenblindheit, und kommt deshalb hier weniger in Betracht. — Mit das Beste aber hat aus der Intuition des künstlerischen Genius Goethe uns darüber gegeben, wenn es auch in seinen verschiedenen Schriften verstreut ist und der wissenschaftlich exakten Formulierung entbehrt. Die dichterische Quintessenz, die er daraus zieht, mag vorerst ihren Platz hier finden:

Natur und Kunst.

Natur und Kunst, sie scheinen sich zu fliehen,
Und haben sich, eh man es denkt, gefunden;
Der Widerwille ist auch mir verschwunden,
Und beide scheinen gleich mich anzuziehen.

Es gilt wohl nur ein redliches Bemühen!
Und wenn wir erst in abgemeßnen Stunden
Mit Geist und Fleiß uns an die Kunst gebunden,
Mag frei Natur im Herzen wieder glühen.

So ist's mit aller Bildung auch beschaffen;
Vergebens werden ungebundne Geister
Nach der Vollendung reiner Höhe streben.

Wer Großes will, muß sich zusammenraffen.
In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister,
Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.

Nach solchen Vorgängern könnte es fast vermessen erscheinen, noch über das Verhältnis zwischen Naturprodukt und Kunstwerk zu schreiben. Allein es herrscht trotz alledem in weiten Kreisen noch immer bedauerliche Unklarheit über diese wichtige Frage. Die einen sind noch befangen in den Banden der alten Ästhetik mit ihrem an der Antike großgezogenen abstrakten Schönheitsideal, und fordern von der Kunst teils leere „Idealisierung", teils Wiedergabe des „Schönen" in der Natur. Die anderen aber schwören auf das Schlagwort „Naturalismus", und sehen in der Kunst nur bedingungslose Wiedergabe der Natur wie sie ist, etwa nach dem Kunstgesetz von Arno Holz: „Die Kunst hat die Tendenz, wiederum die Natur zu sein. Sie wird es nach Maßgabe ihrer jeweiligen Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung." Eine neueste, halb schon wieder überwundene Richtung der Kunst will sich endlich, in scharfem

Rückschlag hiergegen, ganz vom äußeren Naturvorbild freimachen und nur innere Gesichte und Erlebnisse frei und „absolut“ zum Ausdruck bringen, wodurch abermals Unsicherheit im Urteil der Kunstfreunde hervorgerufen worden ist. Die Lösung unserer Frage ist also jedenfalls nicht allen so einfach und selbstverständlich, wie man erwarten sollte, und gerade gewisse Kritiker der früheren Auflagen meiner Schrift haben ungewollt den Beweis dafür geliefert, indem die einen sagten, die Natur komme darin zu kurz*), während andere wieder meinten, es würden „realistische“ Darstellungen zu milde beurteilt. Beide zeigen damit, daß sie gerade dies Allereinfachste noch nicht verstanden haben; und dies wiederum darf ich einer dritten Art von Kritikern entgegenhalten, die gesagt haben, was ich hier zu beweisen suchte, verstehe sich doch ganz von selbst. Leider ist dem eben nicht so, und wir müssen auch hier, wie bei aller Bildung, erst einmal mit dem Abc anfangen! Alles dies mag mein Unterfangen also rechtfertigen. Und zudem ist der Weg, den ich eingeschlagen habe, ein neuer, fast noch unbetretener: auf Grund anschaulicher Beispiele aus den verschiedensten Kunstgebieten will ich versuchen, den künstlerischen Gestaltungsprozeß eingehend zu verfolgen, indem ich Naturaufnahmen nach Motiv oder Modell jeweilig den fertigen Werken gegenüberstelle, die der Künstler danach geschaffen hat. Freilich darf dabei nicht übersehen werden, daß die Photographie allerdings nicht Natur selbst ist, sondern bereits deren Übertragung in ein Flächenbild, wodurch die Natur nicht absolut treu wiedergegeben, sondern vielfach verzeichnet oder gar verfälscht werden kann. Trotzdem mögen wir uns an der Hand derselben bei richtiger Betrachtung über vieles verständigen, da wir die Natur selbst nun einmal nicht zum Vergleich herbeiholen können; wir werden auf diese Weise immerhin so manche tatsächliche und überzeugende Antworten auf unsere Fragen erhalten, wir werden wertvolle allgemeine Gesichtspunkte gewinnen, und dabei wird sich Gelegenheit bieten, die Ansichten neuerer Künstler und Kunst-

*) Einer hat sogar in der Bezeichung Naturprodukt eine absichtliche Herabsetzung der Natur gegenüber der Kunst erblicken wollen — eine Lächerlichkeit für Jeden, der meine leidenschaftliche Naturfreude kennt und weiß, daß ich selbst ursprünglich Naturwissenschaften studiert habe!

gelehrter näher zu berühren, die meiner Meinung nach am tiefsten in das Wesen dieser Frage eingedrungen sind. Den Künstlern aber, die mir in freundlichstem Entgegenkommen das nicht immer leicht zu beschaffende Anschauungsmaterial zur Verfügung stellten, sei auch hier aufrichtiger Dank gesagt.

Materielle und künstlerische Betrachtungsweise.

Es ist eine selbstverständliche und ohne weiteres einleuchtende Tatsache, daß alle Kunst mehr oder weniger mit gegebenen Naturelementen zu rechnen hat. Schon als bloßes Material bedarf sie derselben; sie wäre wesenlos ohne sie. Marmor und Erz, Leinwand und Farben, Töne und Sprache, Papier und Tinte kann die Kunst nicht entbehren, will sie in die Erscheinung treten. Aber es bedarf wohl kaum des besonderen Hinweises darauf, daß in diesem Material der eigene Wert der Kunst nicht beruht, und dadurch vor allem unterscheidet sich ja der künstlerisch empfindende Mensch vom Ungebildeten, daß er dies fühlt. Denn nur dem geläuterten Geschmack ist, wie Schiller sagt, der Stoff durch die Form vernichtet, und dem Barbaren ist eine griechische Statue Material für den Kalkofen, ein Dürerscher Kupferstich — Einwickelpapier. Anderseits muß die Kunst an die Formen und Äußerungen der Natur anknüpfen, sie als Motive, ja Vorbilder benutzen, wenn sie verständlich sein will; sie muß uns an Naturprodukte, an Naturvorgänge erinnern, um uns etwas zu sagen. Gemeinhin pflegt man zwar die Malerei und Plastik als sogenannte nachahmende Künste von der Musik und Architektur streng zu scheiden, bei denen die Naturelemente ganz zurückgetreten seien. Geht man indessen auf den Grund, so läßt sich diese Scheidung nicht voll aufrecht erhalten; auch die Musik und Architektur beruhen in wesentlichen Dingen auf Naturvorbildern. Tempo und Rhythmus sind in ihrer verschiedenartigen Wirkung auf uns mit dem schnelleren und langsameren Herzschlag in verschiedenen Erregungsstadien zu vergleichen, die Leidenschaft äußert sich in Natur wie Kunst in stärkeren und höheren Tönen als die Ruhe oder Trauer, man braucht also nicht einmal an Tonmalerei oder Programmusik

zu denken, um gewisse Naturelemente in der Musik festzustellen. Gute Beispiele dafür hat Batka im Kunstwart, 16. Jahrg., Heft 1, gebracht*). Von der Architektur gilt das Gleiche, selbst wenn man von dem beliebten aber nicht ganz stichhaltigen Beispiel vom Baumstamm und Blätterdach oder von Höhle und Felsmauer absieht, und nur die allgemeinsten Elemente des Tragens und Bedachens, des Stützens und Lastens ins Auge faßt. Man kann also sehr wohl für die Musik die seelischen Stimmungen, für die Architektur das Massen- oder Raumgefühl des Menschen als „Naturvorbild" betrachten (vgl. Wilh. Waetzoldt, Einführung in die bildenden Künste S. 67); und es wurde bereits erwähnt, daß die neueste Kunst in ganz ähnlichem Sinne auch eine „absolute" Malerei und Plastik anstrebt, die sich vom einzelnen Naturvorbild völlig loslösen und gleichfalls nur innere Stimmungen und seelische Erlebnisse zum Ausdruck bringen möchte, und die sich daher als „Expressionismus" bezeichnet. Von alledem wird noch besonders die Rede sein, doch sei es hier nur angedeutet, da es sich für uns zunächst lediglich um jene Kunstgebiete handeln wird, bei welchen die Notwendigkeit, an Formen und Farben der wirklichen Natur anzuknüpfen, sinnenfällig zutage liegt. Wir gehen also mit Recht davon aus, daß das Kunstwerk allerdings ohne Naturanschauung undenkbar wäre, und es lassen sich zahlreiche Belege dafür beibringen, daß Künstler durch ein bestimmtes Naturvorbild zum Schaffen angeregt wurden. Am häufigsten und deutlichsten ist dies bei Porträt- und Landschaftsmalerei, bei Blumenstücken, Stilleben und dergleichen. Aber auch scheinbar völlig frei komponierte Werke haben oftmals ihr ganz konkretes Naturmotiv. Es gibt eine hübsche Anekdote von Raffael, wie er seine Madonna della Sedia nach einer römischen Bäuerin mit ihrem Kind auf einen Brunnendeckel entworfen haben soll; wenn sie nicht wahr ist, so ist sie doch gut erfunden, und erläutert aufs glücklichste die Art, wie ein Naturmotiv zu einem Kunstwerk die Anregung geben kann. Mit klaren Worten sagt uns Anselm Feuerbach in seinem „Vermächtnis" von einigen seiner Werke ganz ähnliches: „Der Ursprung meiner Pietà war auf den Stufen der Peterskirche gefunden;

*) Vgl. auch den lesenswerten Aufsatz von Josef G. Daninger über Stilisierungen im Gebiete der Tonkunst. Zeitschrift f. Ästhetik 1922, Bd. 16, Heft 3.

eine Frau vom Lande, ob schlafend oder weinend, wußte ich nicht. Hafis am Brunnen heftet sich an eine mit wilden Rosen überrankte Mauer zwischen Baden-Baden und Lichtenthal"; und von Böcklin wissen wir, daß er seinen „Abenteurer" in Erinnerung an einen stiernackigen Reiteroffizier malte, den er einmal in Padua sah.

Diesen rein materiellen und selbstverständlichen Zusammenhängen zwischen Natur und Kunst stehen nun aber ebenso materielle fundamentale Unterschiede gegenüber, die man sich trotz oder vielleicht gerade wegen ihrer Selbstverständlichkeit wohl häufig nicht klar genug vor Augen hält. Schon das Material an sich ist ja bei dem Naturprodukt ein ganz anderes, als im Kunstwerk; hier Fleisch und Blut, dort Stein oder Metall, hier Erde und Laub, Wasser und Luft, dort Ölfarben und Leinwand. Und während die Natur durch und durch organisiert ist, gilt beim Kunstwerk nur die Oberfläche; wo dort Leben und Bewegung ist, finden wir hier Ruhe und Starrheit. Die Plastik verzichtet auf die volle Wirklichkeit der Farbe und die Malerei auf die Tiefendimension, beide haben zumeist nicht denselben Maßstab wie ihr Vorbild, und zu alledem ist noch die Figur durch den Sockel, das Bild durch den Rahmen aus der Umgebung herausgelöst, isoliert, während jedes Naturprodukt mit dem unendlichen Ganzen beziehungsreich verknüpft ist.

Diese Unterschiede bedingen allein schon eine so wesentliche und einschneidende Trennung zwischen Natur und Kunst, daß man beide wohl notwendig aus ganz verschiedenartigen Gesichtspunkten betrachten muß, will man der einen wie der anderen gerecht werden, und nur ein unentwickeltes oder getrübtes Urteil wird sich über solche scharf gezogene Grenzen hinwegzusetzen vermögen. — Die antike Sage erzählt von Pygmalion, jenem jungen Bildhauer, der die Gestalt der Liebesgöttin so herrlich aus Marmor geschaffen hatte, daß er selbst von Liebe zu seinem Werk ergriffen ward, und inbrünstig die Göttin bat, dem kalten Stein Leben einzuhauchen. Aphrodite erhörte sein Flehen, und lebenatmend lag die Geliebte in seinen Armen. Schon Goethe hat es ausgesprochen, daß die anmutige Erzählung „für den bildenden Künstler ein unwürdiges Märchen" sei, und daß kein echter Künstler in dieser Weise Kunst und Wirklichkeit vermengen und in der Statue nur ein

lebloses Naturgeschöpf erblicken würde. Was uns vom Kunstwerk trennt, ist ja in Wahrheit sogar noch weit mehr als der bloße Unterschied des Stoffes oder der Mangel des wirklichen Lebens, und als Pygmalions Statue vom Sockel herabstieg, ward die Göttin zum sterblichen Weib.

Wenn also Natur und Kunst schon in den materiellen Grundbedingungen durch eine unüberwindliche Kluft getrennt sind, so könnte es sich nur noch um die Frage handeln, ob die Kunst versuchen müsse, innerhalb dieser gegebenen Beschränkungen die Natur so getreu als möglich nachzuahmen. Aber da bietet sich ein weiteres Hindernis; die Naturwissenschaft selbst legt ihr Veto ein. Hermann von Helmholtz hat in seinem klassischen Vortrage „Optisches über Malerei" die rein physikalischen Unterschiede zwischen Naturprodukt und Kunstwerk einer scharfsinnigen Untersuchung unterworfen und den exakten Beweis dafür geliefert, daß die Kunst ein Naturvorbild auch nicht annähernd treu nachahmen kann. Läßt doch z. B. den Maler das wichtigste Mittel der Natur, uns die Dinge körperlich erscheinen zu lassen, im Stich: das Sehen mit zwei Augen. Wir erhalten ja in einem Auge ein etwas anderes Bild von den Gegenständen, als in dem anderen, und hierauf beruht vor allem unsere Fähigkeit, die Dinge plastisch zu sehen. Das Stereoskop ist auf dieser Tatsache begründet. Der Maler dagegen kann sein Bild in der Fläche nur so geben, als wäre es mit einem Auge gesehen. Er muß also notwendig zu besonderen Hilfsmitteln greifen, um diesen Mangel auszugleichen; er muß die perspektivische Anordnung, die Beleuchtung und Beschattung geschickt wählen und zum Teil verstärken, ja geradezu verfälschen (vgl. Waetzoldt a. a. O. S. 182), um ein unmittelbar verständliches Bild auch von der Tiefenausdehnung auf der Fläche seines Gemäldes zu geben. Anderseits kommen die Helligkeitsgrade der Farben, die dem Maler zur Verfügung stehen, auch nicht annähernd der Wirklichkeit gleich, und er kann uns tatsächlich nur das gegenseitige Verhältnis der Farben, nicht ihre wirklichen Werte wiedergeben. So kommt Helmholtz zu dem Schlusse: Der Künstler kann die Natur nicht abschreiben, er muß sie übersetzen*). — Es ist kaum

*) Überaus anregende Parallelen zwischen sprachlicher und bildlicher „Übersetzung" bei Oskar Hagen, Deutsches Sehen. München 1920, S. 19 u. 45.

anzunehmen, daß Böcklin den Helmholtzschen Vortrag gelesen hat, aber es klingt geradezu wie die praktische Bestätigung dieser theoretischen Untersuchungen, was Otto Lasius in seinen Tagebüchern uns überliefert hat. Böcklin sagte zu ihm in einem Gespräch über Farbengebung: „Warum denn nur immer so ängstlich, so kraft- und saftlos? Da ist ja nirgends Farbe drin. Es ist ganz verkehrt, die Natur nachahmen zu wollen. Da zieht jeder Maler immer den Kürzeren. Wir können nicht mit der Natur konkurrieren; wir haben kein Sonnenlicht auf der Palette. Unsere Farbenskala auf der Palette ist armselig klein im Vergleiche zur Farbenskala der Natur. Wenn Sie so weiter malen, wie's heutzutage Mode ist, so werden Sie niemals auch nur annähernd die Natureindrücke wiedergeben können, die Sie draußen empfangen haben. Wir müssen unsere Farben beim Malen übersetzen und durch Kontraste ihre Wirkung sichern. Wozu haben es uns denn die alten Meister so klar und deutlich vorgemacht? Denken Sie an Goethes Worte: ‚Der echte gesetzgebende Künstler strebt nach Kunstwahrheit, der gesetzlose, der einem innern, blinden Triebe folgt, nach Naturwirklichkeit.' Dem Maler muß auch das Studium der ihn umgebenden Natur nur Mittel zum Zwecke sein. Sie ist sozusagen seine Grammatik. Vor allem aber muß er die Wirkung der Farben studieren und nur wenn er diese Elemente künstlerisch in sich verarbeitet hat, wird er ein genießbares Bild zustande bringen . . . Wenn ein Rubens oder Veronese so farbig malten, so wußten sie sehr wohl, daß ihre Palette nicht ausreichte, die Farbenglut und -Kraft der Natur wiederzugeben. Deshalb übersetzten sie die geschauten Farbentöne in die Kraftskala, die sie beherrschten. Warum dürfen wir nicht auch tun, was die klugen alten Meister schon als richtig erkannt haben?" — Wenn also die Kunst in der bloßen Naturwiedergabe ihr Ziel fände, so wäre sie notwendig zu einem ewig aussichtslosen Wettkampf, zu trauriger Stümperei verdammt. Sie ist es nicht; denn wie sollte wohl auch Ziel und Wesen der Kunst in etwas bestehen, was wie wir sahen gar nicht im Bereich ihrer Möglichkeiten liegt. Und in der Tat gibt es noch etwas Tieferes, wodurch Natur und Kunst getrennt werden, als nur jene äußerlichen Verschiedenheiten, einen Wesensunterschied, durch den die Kunst erst ihren selbständigen Wert empfängt, und weit

hinausgehoben wird über den bescheidenen Anspruch, einen unvollkommenen Ersatz der lebendigen Fülle der Natur zu bieten. Das eigentlich künstlerische Verhältnis zwischen Natur und Kunst wird durch die Feststellung der materiellen Beziehungen und Verschiedenheiten noch nicht geklärt, der Kern unserer Frage damit noch nicht berührt.

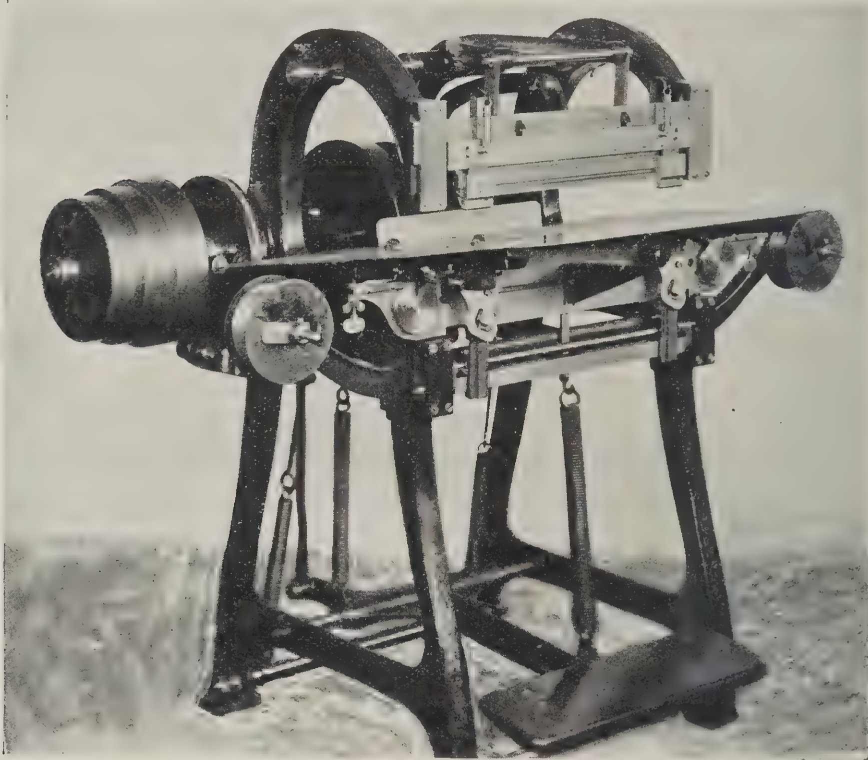


Abb. 1. Photographie einer Maschine.

Nicht dies kann also den eigentlichen Gegenstand unserer Untersuchung bilden, wir müssen vielmehr die Frage aufwerfen nach jenem tieferen, geistigen Vorgang, der vom Naturprodukt zum Kunstwerk führt, die Frage nach dem „spezifisch Künstlerischen“ in der Wiedergabe der Natur. Und wie aus dem Gegenteil oft der beste Beweis geführt werden kann, so mag auch hier der Gegensatz der künstlerischen Darstellung: die praktisch-sachliche, den Ausgangspunkt bilden.

Es handelt sich z. B. um die Wiedergabe einer komplizierten Maschine. Abbildung 1 zeigt die Naturphotographie, Abbildung 2 einen Holzschnitt nach derselben. Zweifellos gibt die Photographie den wirklichen Eindruck, den die Maschine, so wie sie in dem betreffenden Raume steht, auf unser Auge macht, mit allen Einzelheiten treulich wieder.

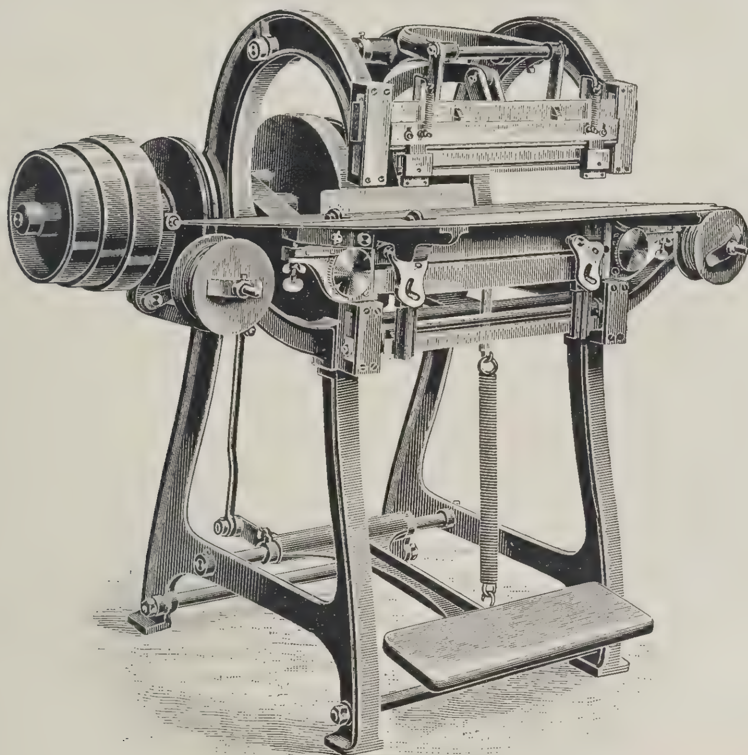


Abb. 2. Holzschnitt einer Maschine.

Sie ist ein Gegenstand wie jeder andere für den Apparat; es wäre ihm gleichgültig, ob statt dessen ein Stuhl, ein Bild oder ein Mensch dort stünde, den er ebenso treu wiederzugeben hätte. Aber dem Beschauer, für den die Abbildung bestimmt ist — in diesem Falle dem Abnehmer des Fabrikanten — ist das nicht gleichgültig. Er stellt bestimmte Ansprüche an das Bild, er will vor allem die Konstruktion der Maschine

deutlich erkennen. All die bunten Zufälligkeiten, Reflexe, Glanzlichter usw., die der photographische Apparat wahllos mit aufnimmt, sind für ihn unnütz, sogar störend, denn sie verschleiern vielleicht stellenweise das, worauf es ihm gerade ankommt. Der Zeichner für den Holzschnitt weiß das, und richtet sich bei seiner Tätigkeit danach. Er gibt ein Bild, in malerischer Hinsicht hart und trocken, ja falsch, aber für den Techniker absolut brauchbar. Alles in dieser Beziehung Gleichgültige oder Störende ist beseitigt, und mit peinlicher Deutlichkeit treten alle Teile des verwickelten Mechanismus hervor, bis zum letzten Schräubchen hinab, wie mit der Lupe gesehen. Es leuchtet ohne weiteres ein, daß der Zeichner hier aus dem Bild, das sich seinem Auge tatsächlich bot, dasjenige herausgeholt hat, was für seinen, den technischen, Zweck das Wichtige war, und daß er darin der Photographie überlegen ist, die wahllos und mechanisch das Vorbild kopiert. Hinter der Linse des photographischen Apparates befindet sich eben eine tote, fühllose Platte, hinter der Linse des menschlichen Auges ein empfindsamer Nerv, und dieser Nerv führt zu einem Gehirn, er gehorcht einer Individualität, einem Geist, einem Willen. So ist schon diese sachliche Abbildung keineswegs eine sklavische Nachbildung des Naturvorbildes, die Tätigkeit des Zeichners besteht vielmehr in einem Weglassen des Gleichgültigen oder Störenden einerseits, und in einem Hervorheben des Wesentlichen anderseits. Und wenn wir uns eine wissenschaftliche Abbildung unter diesem Gesichtspunkt ansehen, finden wir den gleichen Vorgang. Abbildung 3 zeigt das Bild eines Krebses aus einem zoologischen Lehrbuch. Hier kommt es vornehmlich darauf an, den Bau und die Organe des Tieres in möglichster Deutlichkeit zu zeigen; es ist daher von der Bauchseite dargestellt, wo man all das am genauesten erkennen

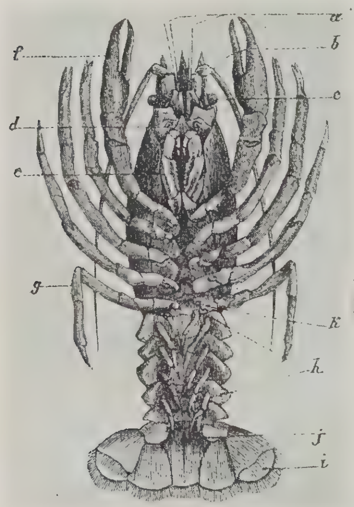


Abb. 3. Naturwissenschaftliche Darstellung eines Krebses.

kann. Zahl und Gliederung der Beine, Augen, Fühler, Scheren, Kauwerkzeuge, Schwanzflossen — alles ist äußerst instruktiv wiedergegeben, und selbst Einzelheiten, die der Uneingeweihte am wirklichen Tiere kaum wahrnehmen würde, sind deutlich herausgehoben, wie die Gehörorgane bei *d*, oder der After bei *j*. So besteht auch hier die eigentliche Tätigkeit des Zeichners in einem Hervorheben des Wesentlichen; und dieses Wesentliche, das vorhin das Technische war, ist jetzt das Naturwissenschaftliche am Vorbild. Auch hier also liegt eine geistige Tätigkeit neben der rein mechanischen Geschicklichkeit, ein Auswählen, ein Betonen des für den vorliegenden Zweck Wichtigen.



Abb. 4. Ornamentelle Darstellung eines Krebses. Von L. Burger.

Die Nutzanwendung in bezug auf unsere Frage liegt nicht weit. Auch die künstlerische Tätigkeit ist nichts anderes, als ein Herausschälen des Wesentlichen; nur daß dieses Wesentliche, worauf es vor allem ankommt, und worauf der Nerv des Schaffenden wie des Beschauenden reagiert, nicht das Technische, nicht das Naturwissenschaftliche am Vorbild ist, sondern — das Künstlerische! — Ein Maler, denken wir etwa an Adolf Menzel, würde z. B. um bei unseren Bildern zu bleiben, an der Maschine vielleicht gerade die Lichtreflexe und die Reize des spiegelnden Metalles hervorheben, und all die schönen kleinen Schräubchen sehr stiefmütterlich behandeln, die der Holzschnitt so liebevoll wiedergibt. Und den Krebs würde er vielleicht für ein äußerst stilvolles Tier erklären, das mit seinem symmetrischen Bau und reich gegliederten Panzer ein prächtiges Ornament abgäbe, wie Abbildung 4 (von Frau Lina Burger); da ist er nun natürlich von der Oberseite genommen, und nur in den großen Hauptsachen gesehen, wodurch aber seine eigenartige Gliederung um so schärfer heraustritt, und auf die zoologische Genauigkeit hin darf man ihn nicht zu scharf prüfen. Ein anderer Maler wieder würde ihn vielleicht in gekochtem Zustande lediglich als leuchtenden

roten Farbfleck etwa im Gegensatz zu einer gelben Zitrone auffassen, und sich absolut nicht um die Details seiner Freßwerkzeuge kümmern, die der Zoologe gerade besonders genau wiedergeben mußte. —

Es sind vielleicht triviale und gar zu naheliegende Beispiele, die hier herangezogen wurden. Allein sie erfüllen ihre Aufgabe, die elementarsten Grundlagen unseres Themas zu klären, wenn sie zeigen: schon solche sachliche Abbildungen geben nicht die Natur wieder wie sie ist, sondern bedürfen der geistigen Verarbeitung. In anderem und weit höherem Maße aber ist das Verhältnis des Künstlers zur Natur ein geistiges, nicht nur ein mechanisches. Auch er muß aus dem Naturprodukt, das er vor Augen hat, das Nebensächliche ausscheiden und das Wesentliche hervorheben, dieses für ihn Wesentliche aber ist eben das, was wir das Künstlerische nennen, und es ist, wenn auch bei jedem Künstler und jeder Aufgabe individuell verschieden, doch grundsätzlich stets ein Gleichartiges. Mit klarerem und schärferem Auge als andere Menschen erfaßt der Künstler die Welt um ihn her, mit stärkerer und reinerer Empfindung verarbeitet er in seinem Inneren die empfangenen Eindrücke. So vermag er auch uns eine reichere und tiefere Anschauung zu erwecken, als wir selbst sie uns zu schaffen vermöchten, und wie die Wissenschaft unser begriffliches Vorstellungsverhältnis zur Welt klärt, so klärt er unser anschauliches Verhältnis zu ihr. Das letzte Geheimnis des künstlerischen Schaffens wird sich freilich wohl niemals mit dem Verstande ergründen oder mit exakten Worten definieren lassen; dem Künstler aber mit sehendem Auge bei seinem Schaffen zu folgen wird uns noch immer dem Verständnis am nächsten bringen, denn: wer den Künstler will verstehn, muß in Künstlers Lande gehn. Daß es überhaupt neben der materiellen eine künstlerische Betrachtungsweise der Welt gibt, dürfen wir also, ohne nach dem Warum zu fragen, als etwas Gegebenes hinnehmen, und wollen nur im einzelnen untersuchen, in welchem Verhältnis deren Äußerungen zu den Produkten der Natur selbst stehen. Wir wollen prüfen, ob und weshalb wirklich jedes echte Kunstwerk eine völlige Umwertung der Natur bedeutet, und welches die mannigfaltigen Wege sind, die der Künstler je nach der Art des Werkes und nach seiner eigenen Individualität hierbei einschlägt.

Die Natur im Dienste der künstlerischen Vorstellung.

Wir sind mit Recht davon ausgegangen, daß die Naturanschauung ein ewig frischer und unversieglicher Quell des Kunstschaffens ist; intensivste Aufnahme der Natur wird stets eine unerläßliche Vorbedingung aller künstlerischen Tätigkeit und alles künstlerischen Genusses bilden, und noch immer hat sich die willkürliche Abkehr von der Natur in der Kunst bitter gerächt. Und doch ist dieser Quell nicht der einzige. Wenn nichts anderes des Künstlers Hand lenkte, als der Natureindruck, so könnte man trotz aller Verschiedenheit der Mittel recht wohl sagen, daß die Kunst eine Wiedergabe der Natur bedeute. Allein neben der Naturanschauung, und völlig gleichwertig mit dieser, wirkt ein anderer Faktor auf das künstlerische Schaffen ein: die Phantasie, die innere künstlerische Vorstellung, und sie eben ist es, die den Wesensunterschied zwischen Naturprodukt und Kunstwerk begründet. Der Weg vom Vorbild zum Bild geht nicht unmittelbar vom aufnehmenden Auge zur ausführenden Hand, sondern er führt durch ein Medium hindurch, das nicht ohne Einwirkung bleiben kann; rein physisch gesprochen durch das Gehirn, geistig verstanden durch die individuelle künstlerische Vorstellung. Wiederum Schopenhauer (Welt als Wille und Vorstellung II, S. 26 ff.) führt hierzu vortrefflich aus, daß das gesamte „Außer uns", wohin wir anläßlich der Gesichtsempfindung die Dinge versetzen, selbst innerhalb unseres Kopfes liegt; denn da ist sein ganzer Schauplatz — ungefähr wie wir im Theater Berge, Wald und Meer sehen, aber doch alles im Hause bleibt. Deshalb ist auch der Anblick schöner Gegenstände, z. B. einer schönen Aussicht, ein Gehirnphänomen, dessen Art nicht nur vom Objekt abhängt, sondern auch von der Beschaffenheit und Funktion des Gehirns: „Demnach fällt das Bild derselben Aussicht in verschiedenen Köpfen, auch bei gleicher Schärfe ihrer Augen, so verschieden aus, wie etwa der erste und letzte Abdruck einer viel gebrauchten Kupferplatte. Hierauf beruht die große Verschiedenheit der Fähigkeit zum Genusse der schönen Natur und folglich auch zum Nachbilden derselben, d. h. zum Hervorbringen des gleichen Gehirnphänomens mittelst einer ganz andersartigen Ursache, nämlich der Farbenflecke

auf einer Leinwand.“ Mag der Künstler sich also noch so sehr bemühen, diesen Prozeß nach Möglichkeit abzukürzen — den Weg selbst kann er nicht umgehen, das umbildende Medium läßt sich nicht völlig ausschalten. Und umgekehrt geht daraus hervor, daß dieser Prozeß auch ein sehr langer und allmählicher sein kann. Es ist nicht nötig, daß das Gehirn, die künstlerische Vorstellung, das aus der Natur Aufgenommene sogleich der ausführenden Hand weiter vermittelt, sondern dasselbe kann lange Zeit behalten und bewahrt, verarbeitet und mit neuen Eindrücken kombiniert werden, bevor es im Kunstwerk aufs neue zu sichtbarer Erscheinung gelangt. Mag also der Natureindruck oder die Vorstellung das scheinbar überwiegende Element sein — notwendig sind sie beide, wo ein Kunstwerk entstehen soll, sie durchdringen einander und bedingen sich gegenseitig, und nur ihre Vereinigung gibt dem Kunstwerk seine Daseinsberechtigung und seinen selbständigen Wert gegenüber der wirklichen Natur einerseits und der abstrakten Gedankenwelt andererseits. — Der künstlerische Gestaltungsprozeß erweist sich somit als ein Schaffen von innen heraus, nicht von außen hinein; die Naturaufnahme muß zwar vorangehen, die eigentliche Schöpfung aber erfolgt frei und unabhängig aus dem Geiste des Künstlers, der allein aus ihr etwas eigenes zu gestalten vermag. Das Naturprodukt ist dem Künstler nur Rohmaterial, dessen er zwar bedarf, das er aber seiner inneren Vorstellung unterordnet, ja dienstbar macht. Von dem Moment an, wo der Künstler einen Stoff ergreift, gehört dieser nicht mehr der Natur an, sondern ist sein geistiges Eigentum, ein Teil seines Ich, geworden, und der Maßstab für seine künstlerische Fähigkeit liegt nicht nur darin, wie gut er das Gesehene äußerlich reproduzieren kann, sondern mehr noch darin, wie sehr er es sich innerlich zu eigen zu machen weiß. In der Tat ist gerade dies das Entscheidende; denn alle äußere Geschicklichkeit und technische Mache ist bis zu einem gewissen Grade lehrbar und erlernbar, wo aber die Vorstellungskraft fehlt, da ist alles andere vergeblich. — Oft genug hält das große Publikum dasjenige für einen bloßen Mangel an Können, was im Grunde vielmehr freiwillige künstlerische Beschränkung der Ausdrucksmittel ist. Viele Künstler zeichnen äußerst realistisch nach der Natur, um dann die Studie gänzlich frei im Bilde zu

verwerten. Mit Staunen wird jeder z. B. manche Naturstudien Genellis zum erstenmal betrachten; man sieht, der hätte recht wohl anders gekonnt, er wollte aber gar nicht. — Ungemein lehrreich ist hierfür auch ein vergleichender Blick in das Gebiet der Dichtung. Es ist bekannt, aus wie exakten, ja trockenen geschichtlichen und sachlichen Notizen Schiller oft die lebendigsten und freiesten Züge seiner Dramen zu gestalten wußte, und Goethe hat einmal zu Eckermann gesagt, in seinen Wahlverwandtschaften sei kein Strich enthalten, der nicht erlebt, aber kein Strich so, wie er erlebt worden, ebenso die Geschichte in Sesenheim. Allbekannt ist auch die so geringfügige Änderung, mit der er Kestners Bericht über Jerusalems Begräbnis aus platter Alltäglichkeit zu der starken künstlerischen Wirkung der Schlußworte seines Werkes hinaufzuheben wußte. („Handwerker trugen ihn. Kein Geistlicher hat ihn begleitet.“ Kestner schrieb: „Barbiergesellen“.) Und vom Grafen Egmont erzählt er selbst in Dichtung und Wahrheit (IV, 20), daß ihm bei seinen historischen Studien dessen menschlich ritterliche Größe besonders aufgefallen sei und zugesagt habe: „Allein zu meinem Gebrauche mußte ich ihn in einen Charakter umwandeln, der solche Eigenschaften besaß, die einen Jüngling besser zieren als einen Mann in Jahren, einen Unbeweibten besser als einen Hausvater, einen Unabhängigen mehr als einen, der, noch so frei gesinnt, durch mancherlei Verhältnisse begrenzt ist. — Als ich ihn nun so in meinen Gedanken verjüngt und von allen Bedingungen losgebunden hatte, gab ich ihm die ungemessene Lebenslust, das grenzenlose Zutrauen zu den Menschen, die Gabe, alle Menschen an sich zu ziehen und so die Gunst des Volkes, usw.“ —

Die Vorstellung also ist es, die das Kunstwerk über das Naturprodukt hinaushebt zu selbständigem, freiem Dasein neben der Natur, und den aussichtslosen Wettkampf der bloßen Nachahmung in ein höheres Wetteifern nach ganz anderem, selbstgestecktem Ziele verwandelt. Die Kunst unterscheidet sich hierdurch nicht nur von der Natur, sondern ist sogar in mannigfacher Beziehung im Vorteil gegen sie; sie verzichtet freiwillig auf alles das, worin sie es der Natur doch nicht gleich tun kann, um auf ihrem eigensten Gebiete um so Vollendeteres hervorzubringen. —



Abb. 5. Modellphotographie in der Stellung des ruhenden Hermes.



Abb. 6. Ruhender Hermes. Antike Bronzefigur, Neapel.

Verfolgen wir dies im einzelnen, so äußert sich die Kraft der künstlerischen Vorstellung zunächst durch Befreiung vom Zufälligen und gesetzmäßiges, organisches Gestalten. Ein Beispiel aus der Antike mag dies versinnlichen. Nach der bekannten Bronzefigur des ruhenden Hermes in Neapel (Abbildung 6) wurde die Stellung eines jungen Römers gewählt, dessen Naturaufnahme in Abbildung 5 wiedergegeben ist. Zweifellos haben die beiden Gestalten, bei allem Unterschied im Detail, auf den ersten Blick vielerlei Gemeinsames, und klar tritt es hier zutage, von wie einschneidender Bedeutung schon die bloße Wahl der Stellung bei der Darstellung des menschlichen Körpers ist. Tatsächlich liegt hierin eine der wichtigsten Funktionen des Künstlers, und durch die Stellung gewinnt die Figur allein schon einen gewissen Ausdruck; ja die Art der Bewegungsmotive ist bei verschiedenen Künstlern so verschieden, daß wir ihre Hand sogleich daran erkennen. Ist doch dem Künstlerauge der gesamte menschliche Körper genau so ausdrucksfähig, wie das Gesicht im besondern. Aber schon die Wahl dieser Stellung seitens des Künstlers ist nicht zufällig, sondern das Resultat seiner inneren Vorstellung. Er läßt nicht das Modell kommen und sich beliebig — so oder anders — hinsetzen, sondern es schwebt ihm von vornherein das Werk, das er schaffen will, vor Augen, und dieser inneren Vorstellung, die er vielleicht sogar bereits flüchtig aus dem Kopf fixiert hat, macht er das Naturvorbild dienstbar schon durch die bloße Wahl der Stellung. Er ist Herr, nicht Sklave der Natur, und wo diese tausend zufällige Möglichkeiten bietet, gilt ihm nur die eine Lösung. Von innen heraus erwächst organisch sein Werk, und nichts könnte daran geändert werden, ohne die Gesamtwirkung aufzuheben. Damit aber hat er etwas geschaffen, was die dem Zufall gehorchende Natur nie geben kann; ein Vergleich mit der Naturphotographie zeigt dies auf das schlagendste, wobei wir uns natürlich hier auf diese allgemeinsten Gesichtspunkte beschränken müssen, ohne auf Einzelheiten einzugehen, da wir ja nicht das wirkliche Modell zu diesem Hermes vor uns haben. Grundsätzlich besagt es übrigens dasselbe, ob wir feststellen, daß ein Kunstwerk die Natur nicht abschreiben kann, oder umgekehrt ein Naturprodukt das Kunstwerk! Hier wie dort sehen wir ein wohlgebildetes jugendliches

Exemplar einer schönen Menschenrasse in bequemer sitzender Stellung, den Oberkörper vorgebeugt, den linken Arm auf das eingebogene linke Bein legend, den rechten Arm rückwärts aufgestützt, das rechte Bein leicht ausgestreckt. Der Gesamteindruck ist bei beiden der einer lässigen Ruhe. Aber wie unendlich viel ausdrucksvoller tritt dies bei dem Kunstwerk in die Erscheinung. Da ist wirklich alles gelöst und ruhend, weich und abgerundet, und dabei ist doch der Umriß so einheitlich und zusammengehalten, die ganze Gestalt so voll innerer Spannkraft, als könnte sie jeden Augenblick aufspringen und enteilen. Im Vergleich damit wirkt der gewiß sehr allerliebste lebendige Bursche doch hart und eckig, zerfahren und nicht überzeugend. Was hätte dem Meister, der diesen Hermes schuf, die Nachahmung des besten Modells genützt; nicht nach dem zufälligen Naturprodukt hat er sich gerichtet, sondern stete, unablässige Naturbeobachtung hat ihm einen Schatz von innerer Vorstellung verschafft, der allein es ihm ermöglichte, ein so überzeugendes und erschöpfendes Bild zu geben, wie es die rohe Naturabschrift eines Einzelfalles nie bieten kann. Das ist der ruhende Hermes, nicht ein Ruhender, wie ihn die Natur uns etwa gelegentlich und zufällig zeigt.

Die Befreiung vom einzelnen Naturvorbild haben denn auch die größten Künstler aller Zeit erstrebt und erreicht. Wir sahen oben schon, daß sowohl Dürer als Lionardo das Auswendig-Zeichnen als bestes Mittel hierzu erkannt haben; sagt doch Dürer ganz unzweideutig einmal: „Bist du aber so gewiß in deinem Gebrauch, den du durch lang und viel Kunterfetten erlangt hast, daß du alle Ding auswendig weißt, wie ein idlicher Mensch sein soll, daß du Niemands dorzu bedarfst, so ist es viel dest besser.“ Wir wissen, daß auch Raffael sich von seiner Vorstellung leiten ließ, und von Neueren brauchen wir nur etwa Arnold Böcklin zu nennen, von dem wir aus Rudolf Schicks Aufzeichnungen lernen, daß er den unmittelbaren Gebrauch des Modells überhaupt verschmähte, und sich ganz auf seinen unermeßlichen Vorstellungsreichtum verließ. Wir lesen dort z. B.: „Als er (beim Pan) bei der einen Achsel Schwierigkeiten hatte, erbot ich mich, ihm nackt die Bewegung des Oberkörpers vorzumachen. Er lehnte es jedoch ab: er könne keine zufällige Natur brauchen, sondern mache es, wie es ihm in die Komposition

passe und wie es die Darstellung der Verkürzung begünstige." — Treffliches findet sich hierzu auch in Hildebrands „Problem der Form" und in Conrad Fiedlers „Schriften über Kunst". Mit knappen Worten hat mein Vetter, der Bildhauer Artur Volkmann, dem ich aus unvergeßlichen römischen Tagen die beste Anregung in diesen Fragen verdanke, in einem Brief den Kernpunkt der Sache wie folgt zusammengefaßt: „Der Künstler muß, um seinen Stoff zu beherrschen, die Natur in der Hauptsache auswendig können, er muß sie im Kopfe haben, nur dann kann er im eigentlichen Sinne des Wortes schöpferisch sein. Sonst ist er von allen Zufälligkeiten abhängig. Er wird schon vorerst nicht imstande sein, ein Bild, eine Statue vernünftig zu komponieren. Ich meine nämlich: das Bild muß bereits da sein, ehe man sich das Modell kommen läßt, wenigstens ist es höchst selten, daß einem das Modell gerade eine Stellung vormacht, die man brauchen kann. Wie viele arbeiten so, und wie kümmerlich fallen die Resultate aus! Es fehlt dann den Körpern die richtig gefühlte Bewegung, die das ausdrückt, was sie soll, und die mit der speziellen künstlerischen Absicht im Einklang steht. Denn die Vorstellung war von vornherein nicht klar. Mühsam sucht man sich in der Natur zusammen, was man in seiner Phantasie nicht findet. Denn in der Natur findet man nicht, was man braucht, obwohl viele glauben, ihre Aufgabe schon in der Natur gelöst vorzufinden. Sie denken dann, das Kunstwerk entstünde schon dadurch, daß man die Natur mit kleinen Modifikationen, sogenannten Verbesserungen, wiederholt. Denn die Natur imponiert in gewissem Sinne dem empfänglichen Menschen immer und drängt sich dann an Stelle seiner nicht genügend entwickelten Vorstellung ein. In Wirklichkeit wird aber auf diese Weise nie ein Ganzes, also kein Kunstwerk, geschaffen, dadurch nämlich, daß man eine Anzahl Naturgegenstände zusammengruppiert, denn sie passen am Ende doch nicht zusammen. Sie sind nicht in einer Phantasieanschauung entstanden, und können darum auch auf die Anschauung nicht als ein Ganzes wirken; sind nicht geworden, sondern geschustert." —

Dieses Grundprinzip behält nun auch dann seine Gültigkeit, wenn es sich um ein besonders schönes Naturvorbild handelt, und es ist hier vielleicht der Ort, ein oben schon kurz erwähntes, weitverbreitetes

Mißverständnis ausdrücklich zu widerlegen, das lange Zeit die Ästhetik beherrscht hat und noch heute nicht überwunden ist: die Ansicht, daß die Kunst „das Schöne" wiedergeben solle, und die daraus entstandene Verwechslung von Kunst und — schöner Natur. Gewiß, so meinte und meint man, soll die Kunst nicht die zufällige, gleichgültige Natur darstellen; aber sie soll darin das Schöne auswählen und zusammenstellen, und die Nachbildung des Schönen ist ihr edelstes Ziel. — Diese Auffassung, so viel Verlockendes sie auch hat, ist doch völlig verkehrt, und verschiebt gänzlich den Schwerpunkt der Frage. Wäre sie richtig, so müßte die getreue, selbst mechanische, Nachahmung eines hervorragend schönen Naturproduktes dem Kunstwerk gleichwertig sein, müßte die Photographie die Kunst gerade in diesen Fällen ersetzen können, und mit Recht würde Karl Stauffer-Bern klagen, daß man der Kunst das leuchtende Augenpaar herausgerissen und einen toten Apparat an dessen Stelle gesetzt hätte. Wir wollen dieser Frage an einem Beispiel aus der Renaissance näher treten, an einem der herrlichen jugendlichen Sklaven von Michelangelos sixtinischer Decke (Abbildung 8). — In der Naturaufnahme (Abbildung 7) ist ein junger Mensch von wirklich außergewöhnlicher Wohlgestalt in der Stellung des Gemäldes gezeigt. Wir mögen uns dabei kurz an das erinnern, was wir beim ruhenden Hermes über die Wichtigkeit der Wahl der Stellung klarlegten; welch andere Funktionen sucht ein Michelangelo beim menschlichen Körper auf als ein antiker Meister, und welch anderen Ausdruck gibt er seinen Körpern schon dadurch. Der Anatom Wilhelm Henke hat dies in seiner Schrift „Die Menschen des Michelangelo im Vergleich mit der Antike" geistvoll ausgeführt. — Der Jüngling also, dessen Körper wir getreu hier wiedergegeben sehen, ist in der Tat ungewöhnlich schön, wie man wohl zu sagen pflegt bildschön. Er entstammt ferner demselben prachtvollen römischen Menschenschlag, den auch Michelangelo vor Augen hatte. Dies und die ganz vorzüglich getroffene Stellung lassen Naturprodukt und Kunstwerk bei oberflächlicher Betrachtung sehr ähnlich erscheinen, obgleich Michelangelos Figur im einzelnen von mächtigerem Gliederbau ist. Und doch, die Wirkung, die die beiden Gestalten auf uns ausüben, ist gänzlich verschieden. Obwohl von allem Zauber jugendlicher



Abb. 7. Modellphotographie in der Stellung eines Sklaven von Michelangelos sixtinischer Decke.



Abb. 8. Michelangelo, Sklave. Aus den Fresken der sixtinischen Decke.

Anmut umgeben, wirkt die Naturaufnahme des lebendigen Menschen doch keineswegs künstlerisch. An positiver Schönheit dem Kunstwerk in seiner Art gleichwertig, an sinnlichem Reiz ihm sogar überlegen, behält das Naturgeschöpf trotz der gut komponierten Stellung doch eine gewisse derbe Körperlichkeit, es bleibt ihm „ein Erdenrest, zu tragen peinlich". Bei aller Schönheit dieses Körpers, bei allem Geschick, mit dem das Modell sich in seine Rolle gefunden hat, kommt man von dem Gefühl der künstlichen Pose, sogar der Koketterie, nicht los, während im Fresko die Gestalt so ernst und selbstverständlich wirkt, als wäre sie dort gewachsen, eins mit sich selbst und mit ihrer Umgebung, und befreit von einer störenden Fülle zufälliger Einzelheiten, die der Naturaufnahme anhaften und deren rein animalischen Charakter wesentlich mit bedingen. Aus einer starken Phantasievorstellung entsprungen, kann sie durch kein noch so schönes Naturgeschöpf ersetzt werden, und auch der schönsten Natur gegenüber bleibt bestehen, was Stauffer-Bern bei anderer Gelegenheit sagt: „Malerei ist das, was man nicht photographieren kann, Plastik das, was man nicht abgießen kann." Denn Naturschönheit und Kunstschönheit sind zwei sehr verschiedene Begriffe und die Frage nach dem Ziel der Kunst hat überhaupt nicht das Schöne, sondern — das Künstlerische zum Gegenstand, jene stilbildende, unsere Vorstellung klärende und bereichernde Tätigkeit des Künstlerauges und der Künstlerhand, von deren verschiedenartigen Wegen der folgende Abschnitt handeln wird. —

Wie die innere Vorstellung des Künstlers ihn von den Zufälligkeiten des Naturvorbildes befreit, wie sie ferner sein Werk auch über das schönste Naturprodukt hinaushebt, so verleiht sie ihm sogar eine größere Deutlichkeit und Eindringlichkeit der Wirkung, als die Natur oder deren mechanische Abschrift jemals erreicht. Auch die Wahrheit des Kunstwerkes ist eine besondere, in sich gegründete, und steht der eigentlichen Naturwahrheit frei und selbständig gegenüber. Nicht die Wirklichkeit gibt eben die Kunst wieder, sondern eine künstlerische Vorstellung, aber gerade deshalb besitzt sie die Kraft, im Beschauer wiederum eine Vorstellung zu erwecken, die an Intensität und Klarheit zwar nicht außer, aber über der Natur steht.

Nichts ist vielleicht geeigneter diese merkwürdige Tatsache augenfällig zu erweisen, als die eigentümliche Art, wie die Kunst in der Ruhe doch die Bewegung vollkommen wahr und überzeugend darzustellen vermag. Die Darstellung der Bewegung durch die Kunst ist denn auch ein Thema, dem niemand sich verschließen kann, der ernsthaft in das Wesen des künstlerischen Schaffens eindringen will. Ernst Brücke hat in einem Aufsatz in der Deutschen Rundschau (Bd. 26) das Wesentliche hierüber gemeinverständlich erörtert; ich selbst habe mich in einer besonderen Schrift: Das Bewegungsproblem in der bildenden Kunst ausführlicher damit beschäftigt. Wir wollen die Frage wiederum auf Grund eines anschaulichen Beispieles zu lösen suchen. Abbildung 9 zeigt einen trabenden Reiter nach einer der bekannten Momentaufnahmen von Ottomar Anschütz, und Abbildung 10 als Gegenstück dazu einen „Campagnareiter“ von Artur Volkmann. Zunächst muß betont werden, daß es schon nicht gleichgültig ist, welchen Augenblick innerhalb der Bewegung der Künstler herausgreift. Es ist nicht Zufall, daß er die am weitesten ausschreitende Beinstellung festzuhalten bemüht war, denn durch diese kommt die Energie der Bewegung am deutlichsten zur Erscheinung; das alte Wort vom „fruchtbarsten Moment“ bewährt sich auch hier wieder. Noch ein Zweites aber macht, neben der größeren Energie der Darstellung, gerade diesen Moment zum fruchtbarsten für den Künstler. In dem Augenblick, wo das Tier am weitesten ausgeschritten ist, macht es einen kurzen Halt innerhalb der Bewegung, und dieser sich ständig wiederholende Ruhepunkt, mag er auch nur den Bruchteil einer Sekunde währen, genügt doch, um sich unserem Gedächtnis deutlicher einzuprägen, als die noch viel rascher entschwindenden und verfließenden Bilder der übrigen Bewegung. So tragen wir das Bild eines Uhrpendels stets derart im Gedächtnis, wie er seine weiteste Abweichung nach einer Seite erreicht hat, und, umkehrend, eine kurze Pause macht; schon das Kind wird eine Uhr so zeichnen, und der Künstler wird denselben Moment wählen, will er in uns die richtige Vorstellung erwecken. —

Ganz so einfach wie beim Uhrpendel liegt freilich bei der Bewegung eines lebendigen Wesens die Sache nicht, und mit der bloßen Wahl des

richtigen Moments allein ist es nicht getan. Ein Blick auf unsere Bilder lehrt das. Auch in der Photographie ist die am weitesten ausgreifende Beinstellung festgehalten; allein trotzdem trabt das Pferd für unser Gefühl nicht. Alles ist hart und hölzern, steif und scheinbar unbeweglich, das Tier klebt am Boden und kommt nicht vorwärts, kurz dieses Bild, das nachweislich der tatsächlichen Wirklichkeit entspricht, wirkt im ganzen absolut nicht überzeugend, sondern vollkommen unwahrschein-



Abb. 9. Trabender Reiter.

lich, sogar unwahr. Wie anders das gezeichnete Pferd. Leicht und elastisch scheint es über den Boden hinzuschweben; ein Moment, und es wird schon weiter sein. Weich fängt der Schenkel des jugendlichen Reiters den leichten Stoß auf, und mit biegsamer Hand hält er den nickenden Kopf des Tieres am Zügel, und jeder, der einmal auf dem Rücken eines Pferdes saß, fühlt förmlich aus diesem Blatte den spezifischen Rhythmus des Trabes heraus. Der Künstler hat eben nicht nur einen Moment gesehen, sondern die ganze Bewegung als solche

erfaßt, und in seiner Vorstellung ein Bild der ineinander verschmelzenden verschiedenen Phasen derselben erzeugt. Bewahrt doch sogar in der Wirklichkeit die menschliche Netzhaut den Eindruck des optischen Vorganges noch eine gewisse Weile, wenn dieser selbst bereits vergangen ist, von der kombinierenden Tätigkeit des Erinnerungsbildes im Gehirn ganz zu schweigen. Und da kommt nun unsere Momentphotographie und beweist uns klipp und klar, daß dieses Bild objektiv falsch ist, daß

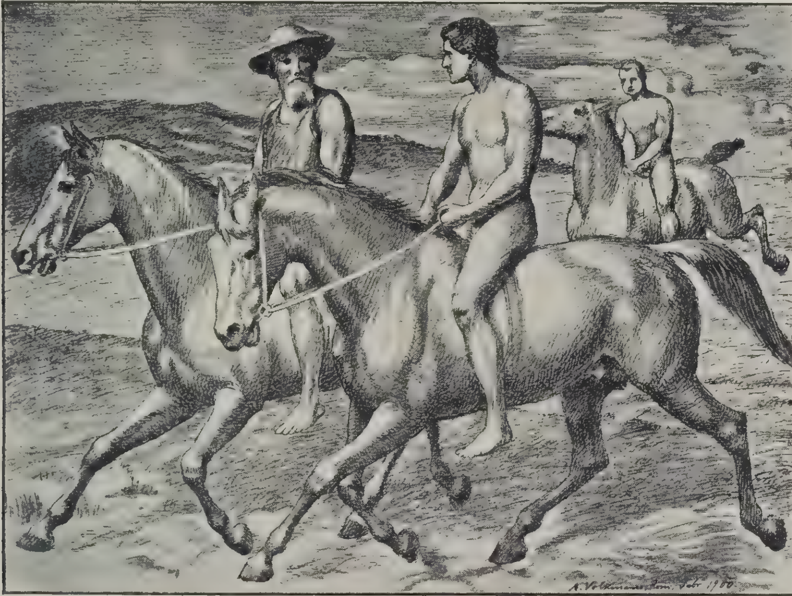


Abb. 10. Artur Volkmann, Campagnareiter. Zeichnung.

es eine solche Stellung in Wirklichkeit nicht gibt. Was sollen wir antworten? Sollen wir die Waffen strecken, und wie die Amerikaner von der Momentphotographie eine fundamentale Umwälzung aller Bewegungsdarstellung erwarten? Man hat diese Konsequenz tatsächlich gezogen, und das Bild eines Wettrennens mit nach Momentaufnahmen gemalten Pferden war das Resultat; es gibt auch heute noch Künstler, die eine solche Darstellungsart verteidigen, weil sie — eben unter dem Einfluß der Momentphotographie — die Bewegung wirklich so zu sehen sich

gewöhnt haben. Aber man hat nicht gehört, daß die erwartete allgemeine Umwälzung eingetreten sei, und das ist ja selbstverständlich. Die Momentphotographie, so Großes sie für die wissenschaftliche Erschließung der Welt geleistet hat, so Lehrreiches sie im einzelnen auch dem Künstler gelegentlich bieten mag, indem sie seinen Blick schärft und gegen gewisse leer-konventionelle Darstellungen mißtrauisch macht, hat mit der künstlerischen Erfassung der Natur an sich nicht das geringste zu schaffen. Sie ersetzt nicht die künstlerische Vorstellungskraft, weil sie die Dinge nur zusammenhangslos erschnappt, nicht aber als Ganzes empfindet und erfaßt. Der sogenannte Kunstphotograph weiß dies recht wohl, und wenn er eine Bewegung darstellen will, so tut er dies nicht mit Hilfe des Momentapparates, sondern stellt sein Modell sorgfältig nach seinem eignen Empfinden. Aber auch der moderne „Impressionismus", den man so oft in mißverstandener Weise nur als ein möglichst objektives Festhalten der flüchtigsten Bewegungen und Stimmungen ansehen möchte, steht auf derselben Grundlage, er ist weit davon entfernt, nur den momentanen, äußerlich gesehenen Eindruck als solchen reproduzieren zu wollen, sondern gestaltet auch seinerseits verknüpfend und wählend von innen heraus, und es ist sehr lehrreich, dies von seinem bedeutendsten Vorkämpfer ausdrücklich bestätigt zu hören. Kein anderer als James McNeill Whistler ist es, in dessen bekannter „Ten o'clock lecture" wir lesen: „Dem Maler sagen, er müsse die Natur nehmen, wie sie ist, das heißt, dem Spieler sagen, er solle sich aufs Piano setzen. Daß die Natur immer recht hat, ist eine Behauptung, die künstlerisch ebenso unwahr ist, wie man ihre Wahrheit allgemein als bewiesen hinnimmt. Die Natur hat sehr selten recht, so selten sogar, daß man beinahe sagen kann, sie habe gewöhnlich unrecht." So ist die künstlerische Vorstellung auch hierin das entscheidende Moment, das Naturprodukt und Kunstwerk trennt. Nur weil es aus einer klaren inneren Vorstellung hervorgegangen ist, vermag das Kunstwerk auch in uns eine solche hervorzurufen, und es übertrifft in dieser Fähigkeit, in dieser Anregungskraft, sogar die treueste Naturabschrift, obgleich jene der objektiven Wahrheit näher kommt. Naturwahrheit ist noch nicht Kunstwahrheit, Kunstwahrheit nicht Abschrift der

Wirklichkeit, und so paradox es klingt: der höchste Stil kommt der Natur am nächsten.

Damit fallen nun auch alle Versuche von selbst in sich zusammen, die Kunst an die bloße Naturwirklichkeit oder Wahrscheinlichkeit binden zu wollen und ihr das Schaffen von Phantasiegestalten zu verwehren. Es ist leider nicht überflüssig, dies ausdrücklich zu betonen, nachdem ein Mann wie E. Du Bois-Reymond in seiner Rede „Naturwissenschaft und bildende Kunst“ folgende Sätze der Berliner Akademie der Wissenschaften verkündet hat: „Wahre Monstra sind die in der Jugend der Kunst von einer ungezügelten Einbildungskraft erfundenen, ursprünglich aus dem Orient stammenden Flügelgestalten: die Stiere von Nimrûd, die Harpyen, der Pegasus, die Sphinx, der Greif; die Artemis, die Psyche, der Notos vom Windeturm, die Viktorien, die Engel des semitisch-christlichen Vorstellungskreises. Das dritte Paar Extremitäten (bei Hesekiel kommt sogar ein viertes vor) ist nicht allein paratypisch, sondern auch mechanisch sinnlos, da es an Muskeln zu ihrer Bewegung fehlt . . . . . An die Flügelgestalten schließen sich, als ähnliche Greuel, die Kentauren mit zwei Brust- und Bauchhöhlen und doppelten Eingeweiden, der Kerberos und die Hydra mit einer Mehrzahl von Köpfen auf mehrfacher Halswirbelsäule, die warmblütigen Hippokampen und Tritonen, deren Körper, ohne hintere Extremitäten, in den eines kaltblütigen Fisches endet, woran schon Horaz Anstoß nahm. Hätten sie wenigstens eine wagerechte Schwanzflosse, so könnte man in ihnen eine Art Waltiere (!) erblicken“; und weiter: „die Hippokampen und die Tritonen mit Pferdebeinen und doppeltem Fischschwanz, welche das Geländer unserer Schloßbrücke verunzieren, rühren her aus einer Zeit, wo die Antike noch uneingeschränkt herrschte, und die morphologischen Anschauungen noch weniger Gemeingut waren als heute. Deshalb mag Schinkel verziehen sein, der jene Untiere, wenn nicht selber erfunden, doch sicher gutgeheißen hat, wie ihm auch Flügelpferd und Greife auf der Zinne des Schauspielhauses zugeschrieben sind. Aber im Innersten empört es uns, wenn ein gefeierter Maler der Gegenwart solche vom Unterleib ab in fette, silberglänzende Lachse auslaufende Unholde und Unholdinnen, die Naht zwischen Menschenhaut und Schuppenkleid

spärlich bemäntelnd, kraß realistisch auf Klippen sich wälzen oder in der See umherplätschern läßt. Die Menge staunt dergleichen blaue Meerwunder als geniale Schöpfungen an; welch ein Genie muß dann erst Höllen-Breughel gewesen sein.“ — Zwischen Du Bois-Reymond und Arnold Böcklin — denn auf diesen geht der kindische Zorneserguß des letzten Satzes — mag die Geschichte richten, und sie hat es bereits getan. Die Phantasie des echten Künstlers bleibt frei und souverän, und wenn hundert Professoren den Pegasus ins Joch spannen wollten, und der wissenschaftlich korrekten Naturwahrheit fragen wir nicht nach, wo eine starke, künstlerische Vorstellungskraft elementar zur überzeugendsten Gestaltung drängt, wie gerade bei Böcklin. Sucht doch eben die Wissenschaft etwas ganz anderes als die Kunst; beide freilich klären und bereichern unser Vorstellungsverhältnis zu der uns umgebenden Welt, aber die eine in begrifflicher, die andere in anschaulicher Beziehung. Die Wissenschaft ist eine Ökonomie des Denkens, die Kunst eine Ökonomie des Schauens. Doch damit man nicht meine, die Kenntnis der naturwissenschaftlichen Grundlagen der wirklichen Welt müsse notwendig solch grob materielle Anschauung vom Wesen der Kunst mit sich bringen, will ich der schulmeisterlichen Rede des Berliner Geheimrates die verständnisvollen Worte zweier anderen Professoren entgegensetzen, die so gut wie jener die Gesetze der Anatomie und Morphologie kannten, und doch darüber die Empfindung für den selbständigen Wert des künstlerischen Schaffens gerade im Verhältnis zur Wissenschaft nicht verloren; der Anatom W. Henke war es, der in seinen Vorträgen über Plastik, Mimik und Drama die trefflichen Sätze schrieb: „Die Wissenschaft findet gern in den Werken der Kunst aus der Erscheinung des Lebens die sprechendsten Züge, die sie sich im Leben erst aus einer bunten Vermischung mit zufälligen Nebenumständen hervorsuchen muß, mit freier Wahl und richtigem Blicke bereits herausgehoben, und erkennt, wenn dabei der Natur doch nichts untergeschoben ist, sie selbst leichter und reiner in diesem Bilde wieder“. Und der Chirurg Richard von Volkmann-Leander, hat aus gleicher Empfindung heraus und in sichtlicher Beziehung zu Goethes oben zitiertem Gedicht die schönen Verse geformt:

Wohl ist das höchste Kunstwerk die Natur,
Doch ist's nicht Kunst, sie einfach zu kopieren,
Von Holz und Erz, Papier und Marmor nur
Als Photograph ihr Bild zu reflektieren.

Im besten Falle wär' es nur — Natur,
Wenn's noch gelänge, treu es auszuführen;
Doch lockt sie gar zu gern auf falsche Spur,
Die um zu stehlen nur die Finger rühren.

Kunst ist Natur von Menschengeist geboren!
Ureignes Werk, nicht toter Schattenriß
Von der, die Leben sprüht aus tausend Poren!

Ureignes Werk! doch so, daß Gott gewiß,
Beliebt' es ihm, auf sich es könnte nehmen,
Und brauchte doch sich dessen nicht zu schämen.

Natur, von Menschengeist geboren, eine Welt für sich und mit eignen Gesetzen und Bedingungen des Daseins ist die Kunst, und eine vollkommene innere Umwertung muß das Naturprodukt erleiden, bevor es zum Kunstwerk wird; dann besitzt es, abseits aller bloßen Natur-Wahrscheinlichkeit, künstlerische Wahrheit — jene Wahrheit, von der Conrad Fiedler einmal geistvoll gesagt hat, daß sie nicht gefunden, sondern hervorgebracht wird. Deshalb ist auch die Frage nach der bloßen Korrektheit nicht die einzige, die wir bei der Beurteilung eines Kunstwerkes zu stellen haben, und der Wert desselben braucht selbst durch offenbare Abweichungen von der „Richtigkeit" nicht beeinträchtigt zu werden. Es ist bekannt, daß auch große Meister nicht frei von solchen Verstößen bleiben, und daß oft die schlimmsten Banausen die eifrigsten Entdecker solcher „Verzeichnungen" und dergl. sind; wie anders ein Goethe, als er in Rubens' Landschaft den bekannten Fehler der nach zwei Richtungen fallenden Schatten bemerkte*)! In vielen Fällen ist auch der scheinbare Fehler nur künstlerische Notwendigkeit und bewußte Absicht. Als Donatello seinen Markus vollendet hatte, verstanden die Florentiner, wie Vasari berichtet, die Figur nicht eher, als bis sie auf dem hohen Standpunkt, für den sie berechnet war, aufgestellt wurde; und

*) Eckermann, Gespräche III, Mittwoch, den 18. April 1827.

Henke hat nachgewiesen, daß manche Antiken Verschiebungen im Gesicht und an Teilen des Körpers zeigen, die der Richtigkeit Gewalt antun, und doch in ihrer Wirkung nur das Bewegungsmotiv künstlerisch verstärken, indem sie ihm folgen. Bekannt ist ferner das Beispiel des Michelangelo, der den Christus in seiner Pietà unnatürlich klein gestaltete, lediglich der Komposition zuliebe — und wer hätte sich jemals daran gestoßen. Bekannt ist auch die trotzige Antwort des Cornelius, der einem Helden sechs Finger gegeben hatte, und sie ruhig stehen lassen wollte, mit den Worten: „Und wenn er sieben hätte, was würde das der Idee des Ganzen schaden?" Hier ist nun freilich die Grenze zur bloßen Willkür erreicht, wenn nicht schon überschritten, denn der künstlerische Vorzug des sechsten Fingers dürfte wohl niemand einleuchten. Fast noch bedenklicher ist die Anekdote, die Fechner in seiner Vorschule der Ästhetik von dem Landschaftsmaler Ed. Hildebrandt erzählt. In einem Bilde „Am Weiher" hatte dieser einigen am Wasser stehenden Störchen unnatürlich dicke Beine gegeben, und als man ihn darauf aufmerksam machte, erwiderte er: „Ich weiß sehr wohl, daß die Störche in der Wirklichkeit dünnere und auch längere Beine haben, aber was kann ich dafür, daß die Natur dies gethan? Man kann von mir nicht verlangen, daß ich ihre Fehler mitmache."

So nützt denn auch alles äußerliche Korrigieren und Verbessern der Natur oder von sogenannten „Naturfehlern" nichts, wenn nicht die Kraft der künstlerischen Vorstellung hinzutritt, die allein dieses Wunder zu wirken vermag. Sascha Schneiders „Poesie" aus dem Zyklus von Wandbildern in der Gutenberghalle des Buchgewerbehauses zu Leipzig erläutert, mit dem zu der Figur benutzten Modell verglichen, auf das Anschaulichste das, was ich hiermit meine (Abbildung 11 und 12).

Allerdings ist die Vermeidung einiger offensichtlicher Mängel des Modells seitens des Künstlers das, was bei einem Vergleich wohl zuerst und am deutlichsten in die Augen fällt. Die schlaffe Brust, der starke Leib ist bewußt verändert, und die ganze Gestalt schon damit vom Frauenhaften ins Jungfräuliche übertragen. Auch der Kopf ist in Haltung und Ausdruck ganz anders geworden, er ist verjüngt und verallgemeinert, wodurch er den modern-porträtartigen Charakter verloren hat. Andres

wieder ist ziemlich genau benutzt, vor allem die schön geschwungene Linie vom erhobenen linken Arm über Rücken und Hüfte zum linken Schenkel, und nur zu leicht könnte man geneigt sein, die Haupttätigkeit des Künstlers in diesem Ausmerzen von Schönheitsfehlern des Modells, in einem bloßen Korrigieren der Natur oder Zusammentragen zufällig schöner Naturteile zu erblicken, etwa wie die bereits erwähnte Erzählung den Zeuxis seine Helena nach fünf Jungfrauen malen läßt, deren jeder er die schönsten Teile entlehnt. Nichts wäre unkünstlerischer als eine solche Auffassung, denn gerade umgekehrt ist, wie wir gesehen haben, der Werdeprozeß des Kunstwerkes. Und bei tieferer Betrachtung finden wir dies auch hier bestätigt. Der geheimnisvolle Zauber, der starke Eindruck, den Schneiders Bild auf den Beschauer ausübt, ist nicht mit den paar äußerlichen Änderungen erklärt, die an dem Körper vorgenommen wurden. Das hätte manch' andrer zur Not auch gekonnt, und hätte doch nur Stümperei und Flickwerk herausgebracht. Weit tiefer liegen die Wurzeln des künstlerischen Schaffens wie des künstlerischen Genusses. Böcklin sagt einmal: er habe im Halbschlaf wie in einer Vision sein Bild vollkommen fertig vor sich gesehen; so mögen wir uns auch diese „Poesie“ entstanden denken, und so nur können wir ihren künstlerischen Gehalt nachfühlen. In des Künstlers innerer Vorstellung war die Figur fertig vorhanden, eine jugendliche Gestalt, die traumhaft durch den nächtlichen Himmel schwebt, in Form und Farbe einer starken einheitlichen Phantasieanschauung entsprungen. Um zum Kunstwerk zu werden, mußte sie in sichtbare Erscheinung treten, und hierfür braucht der Künstler technisches Können und mancherlei Handwerkszeug; Leinwand, Farbe und — Modell dienen ihm dazu. Genau so, wie er die Farben zwingt, das was in seiner Vorstellung lebt auszudrücken, so zwingt er das Modell, das was ihm vorschwebt im Bilde zu verkörpern. So kann man wohl sagen, daß der echte Künstler Helena in jedem Weibe zu sehen versteht; nicht er ist abhängig vom Modell, sondern das Modell dient seiner Vorstellung, und das was mit seiner Vorstellung nicht übereinstimmt, wird bewußt oder instinktiv nach dieser, nicht nach dem Modell, gestaltet. Und das ist nun weit mehr als die Korrektur der äußerlichen Schönheitsfehler;



Abb. 11. Modell zu Sascha Schneiders „Poesie“.

zunächst das Wesentlichste: seine Gestalt schwebt wirklich, und alles dient diesem Eindrucke, das sanft geneigte Haupt, das flatternde Haar, das die schwere Krone mühelos trägt, das wehende Gewand, und der nur leicht aufgestützte linke Fuß, der ganz auffällig von der Stellung des Modells abweicht. Dort Erdenschwere, hier ätherische Leichtigkeit; dazu der zarte, träumerische Ausdruck des Kopfes, und die eigenartige farbige Stimmung des Ganzen auf Blau und Blaugrün, so daß Inhalt, Form und Farbe einer einheitlichen, geschlossenen Gesamtwirkung dienen — das ist es, worin die eigentlich schöpferische Kraft des Künstlers sich äußert, und die paar äußerlichen Änderungen treten dagegen ganz zurück.

Trotzdem sucht man vielfach die Tätigkeit des Künstlers hauptsächlich in einem solchen „Verbessern der Natur", und besonders



Abb. 12. Sascha Schneider, Die Poesie. Wandbild im Deutschen Buchgewerbehause zu Leipzig.

sind kunstliebende Ärzte häufig nicht ganz frei von diesem Fehler, soweit es sich um die Darstellung des menschlichen Körpers handelt. Gewiß ist zuzugeben, daß heutzutage leider fast nur der Arzt öfter in die Lage kommt, nackte menschliche Körper zu sehen; allein er muß sich darum ganz besonders hüten, nicht falsche Gesichtspunkte in die Beurteilung von Kunstwerken hineinzutragen, denn wie der Techniker das Technische, der Zoolog das Zoologische vor allem sieht und hervorhebt, so sieht er leicht das Anatomische oder Pathologische, und vergißt darüber das, worauf es im Kunstwerk hauptsächlich ankommt, das Künstlerische. Man wird es jederzeit dankbar begrüßen, wenn Mediziner aus dem Schatz ihrer Erfahrung den Künstler und Kunstfreund über die normalen und mustergültigen Formen des menschlichen Körpers belehren, wie es Ernst Brücke, Wilhelm Henke und neuerdings C. A. Stratz getan haben. Aber grundfalsch ist es, wenn sie im Ausmerzen von Naturfehlern die einzige oder auch nur die wichtigste Tätigkeit des Künstlers erblicken, oder über einem rhachitischen Knöchel den künstlerischen Wert des ganzen Bildes übersehen. Gerade Dr. Stratz ist in seinem sonst so verdienstlichen Buche „Die Schönheit des weiblichen Körpers“ nicht frei hiervon; wenn er die Venus des Botticelli um deswillen niedriger einschätzt, weil sie nach einem offenbar schwindsüchtigen Modell gemalt sei, so ist ihm zu erwidern, daß Botticelli in seinem Werke weit mehr und weit Wichtigeres aus seiner eigensten künstlerischen Vorstellung gegeben hat, als wenn er vielleicht ein anderes Modell gewählt oder den „phthisischen Habitus“ korrigiert hätte. Im Grunde beruht das ganze Mißverständnis nur auf der Verwechslung zwischen Naturschönheit und Kunstschönheit, die wir bereits widerlegten, und der ärztliche Kunstrichter trifft mit seinen Einwendungen nur das Handwerkszeug, nicht das Wesen der Kunst. —

Ganz ähnliche Irrtümer lagen dem leeren Idealisieren, dem äußerlichen Verschönern der Natur zugrunde, wie es in unserer klassizistischen Landschaftsmalerei an der Tagesordnung war, jenem „Corriger la nature“, das Goethe im Triumph der Empfindsamkeit so lustig verspottet:

Denn Notabene! in einem Park
Muß alles Ideal sein,
Und, Salvavenia, jeden Quark
Wickeln wir in eine schöne Schal' ein.

So verstecken wir zum Exempel
Einen Schweinstall hinter einen Tempel,
Und wieder ein Stall, versteht mich schon,
Wird geradeswegs ein Pantheon.
Die Sach' ist, wenn ein Fremder drin spaziert,
Daß alles wohl sich präsentiert;
Wenn's dem dann hyperbolisch dünkt,
Posaunt er's hyperbolisch aus.
Freilich der Herr vom Haus
Weiß meistens, wo es stinkt. —

Da suchte man nun eben das „Ideal" im Anbringen von Tempeln und schönen Kulissen, hinter denen die Mangelhaftigkeit des Ganzen dürftig versteckt wurde, und so wickelte man wirklich alles „in eine schöne Schal' ein", anstatt aus jedem Vorwurf den ihm eigenen künstlerischen Gehalt herauszulesen und innerlich zu verarbeiten. Man stellte „schöne" oder „interessante" Einzelheiten der Natur künstlich zusammen, anstatt seine Vorstellung durch die Naturanschauung zu befruchten und aus dieser heraus etwas Eigenes organisch hervorwachsen zu lassen. — Einen wenig bekannten köstlichen Beleg hierfür bietet die „Gründliche Anleitung, welche man sich im Nachzeichnen schöner Landschaften oder Prospekten bedienen kann", die der Nürnberger Akademiedirektor Joh. Daniel Preissler 1766 herausgab. Nachdem er den „Baumschlag" als eine Aneinanderreihung von lauter deutschen m definiert hat, die bei den verschiedenen Bäumen nur enger oder weiter, eckiger oder rundlicher sein müssen, gibt er auf seinen Kupfertafeln eine Reihe von Motiven nach seinem Rezept: Bäume, Berge, Vordergründe, und als sehr nötige Requisiten einer guten Landschaft: „allerhand schlechte Bauernhütten und Überbleibsel von eingefallenen Gebäuden", sowie „Gräber, Aschen-Krüge, Todten-Mahle, Grenzsteine, zerbrochene Säulen" und dergl. mehr. Will nun der Schüler „sich noch mehrerer und höherer Dinge unterfangen und etwann zu seiner beliebigen Übung aus verschiedenen Landschafften eine neue formieren", so braucht er nur die einzelnen vorgeführten Elemente unter Beobachtung einiger Regeln zusammenzusetzen, was dann auf zwei besonderen Tafeln praktisch ausgeführt ist, wo es z. B. heißt: „Der Vordergrund *a* ist genommen aus pag. 9, die sich dahinter befindlichen Bäume *b* aus pag. 3, dahinter steht

ferner ein Stück von einem Gebäude *c* so aus pag. 13 hergeholet ist und noch weiter hinaus eine Anhöhe *d* nebst einem Horizont pag. 8 befindlich. Der Wasserfall *e* äußert sich pag. 10, und pag. 7 die sich dahinter befindliche Höhe und Berge *f*." Gewiß läßt sich nicht drastischer mit dürren Worten eine starre, tote Manier erläutern, als dies hier geschehen ist.

Wie unendlich anders ein echter künstlerischer Schaffensprozeß vor sich geht, und welches Resultat er zeitigt, läßt sich deutlich aus dem hier wiedergegebenen Wandbild von Paul Schultze-Naumburg erkennen, zu dem ich mir das Naturmotiv, dem es die Anregung verdankt, nach des Künstlers Angabe nachträglich bei Rom (Via Laurentina) photographieren ließ (Abbildung 13—15). — Der Eindruck, den der Maler von diesem Motiv mitnahm und den er damals nur in einer ganz flüchtigen Bleistiftskizze mit kräftigen Strichen unter Weglassung jedes Details festhielt, war der einer ansteigenden, dann plötzlich zum Tal wieder hinabfallenden Straße, an deren Höhepunkt sich in kühner Silhouette, auf fast trotzigen Strebepfeilern, ein Haus erhebt. Diese Bewegung: sanftes Anschwellen und dann plötzliches steiles Emporragen, wird wirkungsvoll begleitet durch die charakteristische italienische Gartenmauer, die jäh in ein mächtiges Tor übergeht, und durch die niedrigen Gebüsche des Gartens, denen dicht am Hause selbst ein stolzerer Baum entwächst. Jenseits des Tales, in das die Straße sich senkt, erblickt man Berge. Diesen Gesamteindruck nun hat der Künstler, in der Stimmung, die ihn beim Betrachten erfüllte, seiner Vorstellung einverleibt und in derselben bewahrt und verarbeitet; die Skizze diente ihm nur dazu, das Gedächtnis zu unterstützen. Und als ihn der Vorwurf dann wiederum zum Gestalten drängte, da war das Motiv das alte, und doch ein neues; eine völlige Umwertung im einzelnen unter treuer Wahrung des Wesentlichen tritt uns aus dem fertigen Bilde entgegen, welches jetzt innerhalb eines Zyklus von Gemälden ein Dresdener Privathaus schmückt. Was in der Naturstudie schon andeutungsweise enthalten war, ist nun zu selbständiger künstlerischer Form herangereift, und alles Besondere hat sich von selbst dem großen Ganzen unter- und eingeordnet. Denn so ist und bleibt nach Goethes Worten das Schaffen des Künstlers,

daß er ruhig das Persönliche und Individuelle nimmt, daß es, wenn es etwas Gutes ist, das Allgemeine von selbst werde. So auch hier.

Alle hauptsächlichen Elemente, die wir vorhin schilderten, sind geblieben, aber nicht genau so, wie sie in Wirklichkeit waren, sondern verstärkt und verdichtet, etwa so, wie man die Steilheit eines Berges, den man bestiegen oder auch nur gesehen hat, aus der Erinnerung größer wiederzugeben pflegt*). Weit überraschender kommt der plötzliche Abfall der Straße zum Ausdruck, was durch die Hervorhebung der dahinterliegenden Berge noch verstärkt wird. Kühner noch steigt das Gebäude, das Tor, der als geschlossene Masse gefaßte Baum empor, und durch größte Vereinfachung im Detail ist eine große, ernste Wirkung erreicht, wo uns in der Naturphotographie tausend nichtige Kleinigkeiten ablenken und zerstreuen. Der Eindruck einer weiten, feierlich ernsten Gegend wird noch gesteigert durch die Art der Raumbegrenzung, durch das breite, niedrige Format mit wenig Himmel; man braucht nur den wahllosen Naturausschnitt der Photographie damit zu vergleichen, wo eben so viel Himmel und Vordergrund zu sehen ist, als die Platte gerade hergab, um sich darüber klar zu werden, worauf es hier ankam. Ist doch das Begrenzen im Raum, die Art wie das Bild im Rahmen steht, besonders bei der Landschaft eines der wichtigsten Elemente der Stimmungswiedergabe; und gerade dieses Begrenzen im Raum entspringt lediglich der inneren Vorstellung, genau in derselben Weise wie die Wahl der Stellung bei der Wiedergabe der menschlichen Gestalt. Daß bezüglich der Farbe das Gleiche gilt, wie von der Form, bedarf keiner besonderen Ausführung; auch hier ist der große, bleibende Eindruck, die besondere künstlerische Stimmung, auf die es dem Maler ankam, gegeben, nicht aber die Natur mit einigen mehr oder weniger willkürlichen Änderungen reproduziert. Und zum stärkeren Beweis kann ich mich hierfür auf Paul Schultze-Naumburg selbst berufen, der bekanntlich seine künstlerischen Anschauungen auch in Worten trefflich

*) Einen etwas drastischen, aber sehr guten Vergleich bietet der bekannte Gesellschaftsscherz, bei dem jeder an der Wand die Höhe eines Zylinderhutes angeben muß. Es kommen dabei ganz abenteuerliche Maße heraus, weil man unwillkürlich mit einem Zylinderhut die Vorstellung der Höhe verbindet und danach urteilt.



Abb. 13. Naturmotiv von der Via Laurentina bei Rom. (Zu P. Schultze-Naumburgs Wandbild in Dresden.)

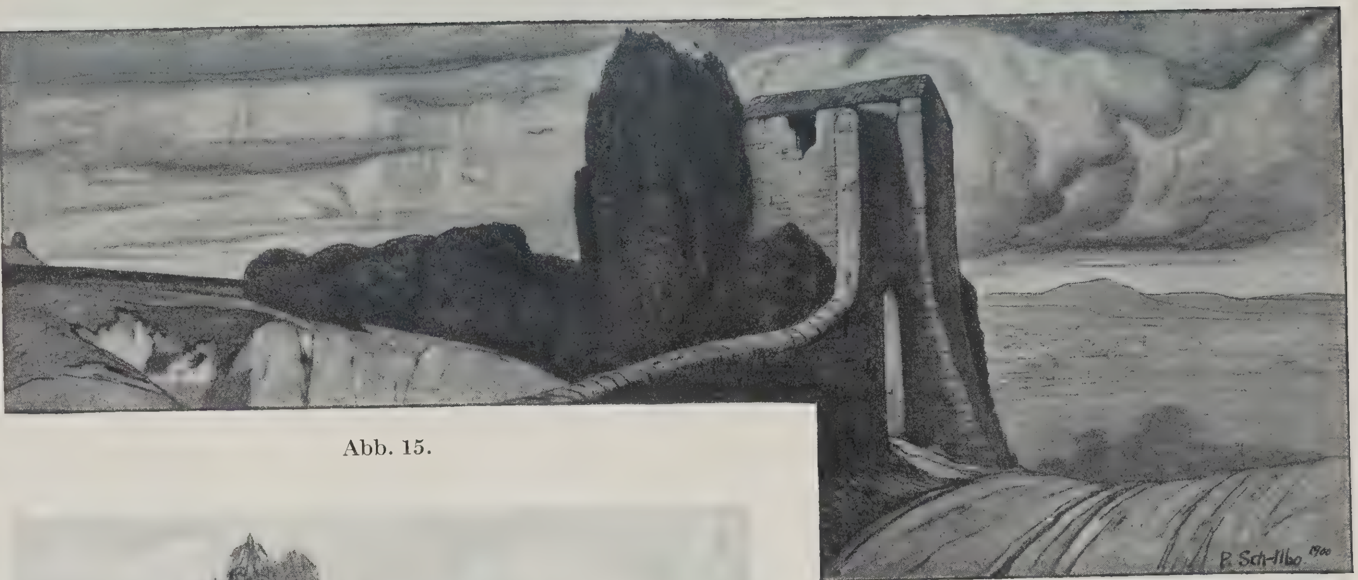


Abb. 15.



Abb. 14.

Abb. 15. Paul Schultze-Naumburg, Landschaft. Wandbild in einem Dresdener Privathause.

Abb. 14. Skizze zu P. Schultze-Naumburgs Wandbild.

darzulegen versteht. In einem höchst lesenswerten Aufsatz „Vom Schaffen eines Malers“ (Böcklin-Heft des Kunstwart Februar 1901) hat er sich ausführlich über seine eigene Arbeitsweise geäußert und sich dabei mit Recht gegen die beliebte Fabel vom unklar, nervös und leidenschaftlich schaffenden Künstler gewandt; und in seinem Buche „Das Studium und die Ziele der Malerei“ sagt er von sich selbst folgendes: „Irgend ein Stück einer Gegend regt einen zu einem Bilde an. Man möchte dem Stimmungsgehalt, den man infolge der momentanen eigenen seelischen Disposition in die landschaftliche Umgebung hineingetragen, bleibende Form verleihen. Man wird durch innigste Versenkung in das Geschaute die Momente herauslesen, die einem anderen am besten die eigene Stimmung suggerieren könnten. In dem eigenartigen Begrenzen im Raum liegt ein sehr wesentlicher Teil der persönlichen Auffassung, und für die Konzeption des Ganzen ist das das grundlegende Moment. Aus den unzähligen Akkorden der Natur hört ein jeder Künstler einen heraus, der auf seine Harmonie gestimmt ist, der seine innersten Empfindungen auslöst. Aus dem Bilde alle anderen zu eliminieren und ihn allein, ohne Mitklang der anderen, zur höchsten Reinheit zu entwickeln, ist das Problem.“ An einer anderen Stelle sagt er: „Man mache sich nur einmal klar, wie ein Kunstwerk eigentlich entsteht. Viele Natureindrücke verdichten sich zu einer subjektiven Naturanschauung, die nun bei gewissen Anlässen innerlich geschaute Bildvorstellungen erzeugt. Diese Anstöße sind selbst meist Erlebnisse, Natureindrücke, welche indessen nicht direkte Vorbilder für die Bilder zu sein brauchen, es aber oft sind. Ungefähr wie eine gesättigte Lösung, die durch einen Anstoß plötzlich kristallisiert. Das Motiv ist anscheinend bedeutungslos, und wird nur zum materiellen Träger des innerlich Geschauten.“ — Wer dächte bei diesen Worten nicht wiederum an Arnold Böcklin, dessen Art sich von der landschaftlichen Natur anregen zu lassen ganz die gleiche war. Durch und durch von intensivster Naturanschauung gesättigt, ganz erfüllt von klarer künstlerischer Vorstellung, hat er seine Werke ganz frei aus sich heraus geschaffen, und sie sind eben darum von einer absolut überzeugenden künstlerischen Wahrheit, obgleich man zu keinem derselben ein unmittelbares Vorbild nachzuweisen vermag. —

So können wir denn zusammenfassend sagen: Das Kunstwerk verdankt seine Entstehung nicht der Naturanschauung allein, sondern in gleichem Maße dem Phantasiebedürfnis, der künstlerischen Vorstellung. Indem die Phantasie des Künstlers das Naturvorbild ergreift, macht sie dasselbe sich dienstbar, sie verarbeitet es und unterzieht es einer völligen Umwertung, weil der Künstler zunächst schon nur das ihm Wichtige und Gemäße überhaupt aufnimmt, alles andere bewußt oder instinktiv wegläßt, dann aber auch in der Vorstellung manches kombiniert und verschmilzt, anderes wieder trennt und scheidet. Damit aber gibt er, als der Stärkere und Reichere im Sehen und Vorstellen, dem Beschauer wiederum jene innere Bereicherung, die den Quell des Kunstgenusses bildet und weit über die bloße Erweckung einer „Illusion" oder „bewußten Selbsttäuschung" hinausgeht. — Deshalb kann kein Naturprodukt, und sei es im landläufigen Sinne noch so „schön", jemals unmittelbar oder in mechanischer Nachbildung das Kunstwerk ersetzen; denn durch die Kraft der künstlerischen Vorstellung ist das Kunstwerk vom Zufall befreit und ein organisches Ganzes geworden, das selbstberechtigt über der Natur steht. Deshalb ist sogar die Wahrheit des Kunstwerkes eine andere und höhere, als die der Natur; die künstlerische Vorstellung kann auch dann wahr und überzeugend wirken, wenn sie von der exakten Wirklichkeitsnachbildung abweicht, ja sie muß vielfach — wie bei der Darstellung der Bewegung — von der Naturabschrift abweichen, um wahr zu sein. Daraus geht zugleich die Berechtigung der Kunst hervor, unabhängig von allen Gesetzen und Regeln der wirklichen Natur eine Welt der Phantasie zu schaffen, die sie nur durch die Kraft und Klarheit der künstlerischen Vorstellung belebt. Andererseits aber ist die Wirkung, die die Vorstellung des Künstlers auf das Naturvorbild ausübt, eine tiefere als ein bloßes Vermeiden von Schönheitsfehlern der Modelle oder äußerliches Zurechtmachen der Natur. Das Wort „Umwertung" ist wirklich so zu verstehen, daß durch einen geheimnisvollen geistigen Zeugungsprozeß aus Naturanschauung und Vorstellung ein Neues, in sich organisch Gewordenes, hervorgeht, worauf die herrlichen Worte Friedrich Theodor Vischers passen: „Also ein Drittes soll entstehen. Vom Geistschönen soll es die Reinheit und

vom Naturschönen die Gegenständlichkeit haben; es soll beider Vorzüge vereint und ihre Mängel getilgt zeigen, etwas das weder bloß innerlich, noch bloß äußerlich ist, ein aus der Seele geborenes und doch sinnenfälliges Ding. Es soll mit dem Charakter naiver Objektivität, ganz unbefangen, ganz losgelöst vom Künstler, unter den anderen Sachen der Erde und des Himmels da sein, wie ein Stein da ist, eine Blume, ein Tier, ein Komet, rein unmittelbar aus sich selbst entstanden. Und doch werden wir ihm augenblicklich ansehen: Das ist nicht nur so geworden und gewachsen, nicht animalisch erzeugt, nicht bloß Luft- und Lichtwelle, sondern das kommt alles aus dem Geist. Also ein Geistgebilde und doch wie ein Naturgebilde, real und doch ideal, von dieser Welt und nicht von dieser Welt, mit einem Wort: ein Kunstwerk."

Wege zum Stil.

Stil, das viel mißbrauchte und mißverstandene Wort — was bedeutet es denn anderes, als die harmonische Verschmelzung von Naturanschauung und künstlerischer Vorstellung! Weder von der rohen Naturabschrift, noch von einem willkürlich der Natur entfremdeten, nach schematischen Regeln gearbeiteten Werke werden wir sagen, daß sie Stil haben. Wo aber ein starker Künstlergeist die Natur in sich aufgenommen und aus sich heraus neu geschaffen hat, da sind die Vorbedingungen für echte, künstlerische Stilbildung gegeben, gleichviel welche Erscheinungsformen die Werke im einzelnen je nach Zeit und Ort ihrer Entstehung, nach der Verschiedenheit der Kunstgattungen, nach der angewendeten Technik und der Eigenart des Künstlers annehmen, und diese Grundanschauung vom Wesen der künstlerischen Tätigkeit gibt somit, weit entfernt eine bestimmte Richtung zu bevorzugen oder eine andere zu verdammen, in weitestem Maße der Individualität des Künstlers ihr Recht; sie stößt den Buffonschen Satz „le style c'est l'homme" nicht um, sondern bestätigt ihn innerhalb der Grenzen, die sie selbst sich setzt, nur um so stärker. Denn Endziel und Wesen des Kunstschaffens ist freilich nur eines, der Mittel und Wege aber, die zum Stil führen, sind mancherlei, und es bedarf der innigsten und liebevollsten

Versenkung, sie alle zu erkennen und jeder Eigenart gerecht zu werden, ohne dabei das Gefühl für den großen Zusammenhang und die gemeinsame Grundlage zu verlieren. Hierzu anzuleiten, in jedem Naturprodukt die mannigfachen künstlerischen Möglichkeiten und in jedem Kunstwerk die besondere künstlerische Bewältigung der Natur erkennen zu lehren ist der Zweck der folgenden Betrachtungen. Zu diesem Behufe müssen Beispiele aus den verschiedensten Kunstgattungen und Richtungen herangezogen werden, um die wirklich allgemeine Gültigkeit unsrer Auffassung zu erweisen; und wir werden uns Gewißheit verschaffen, wenn wir den Wegen der Künstler systematisch, von der stärksten und augenfälligsten Stilisierung bis zum sogenannten Naturalismus, nachgehen und überall die Art und die Mittel der Umwertung des Naturproduktes zum Kunstwerk klarlegen. —

Wohl am deutlichsten tritt die Veränderung, die das Naturvorbild erleidet, dort in die Augen, wo man auch im gewöhnlichen Sprachgebrauch zumeist von einer „stilisierten“ Darstellung zu reden pflegt — beim Ornament, das ja zu allen Zeiten einen besonderen und gewiß nicht unwesentlichen Zweig der bildenden Kunst bedeutet hat. Zum überwiegend größern Teile geht dasselbe unmittelbar auf Naturmotive zurück; schon Vitruv erzählt die liebenswürdige Geschichte von dem Bildhauer Kallimachus, der das korinthische Kapitäl nach einem Korb voll Spielsachen gebildet habe, der von Akanthusblättern umrankt auf dem Grabe eines korinthischen Mädchens stand. Allein mit der bloßen Wiedergabe der Natur ist es gerade hier am wenigsten getan; gebieterisch fordert der besondere Zweck sein Recht, und unwiderstehlich wirkt die Gesamterscheinung des zu schmückenden Gegenstandes — sei es Bauwerk, Buchseite oder Stickerei — auf die Phantasie des Künstlers ein. Nur so kann das Ornament mit seinem Träger organisch verwachsen, anstatt ihm nur äußerlich angeheftet zu sein. Der Maler Wilhelm Trübner hat dies in seiner Broschüre „Die Verwirrung der Kunstbegriffe“ so ausgedrückt: „Wollte man bei einer schmückenden Verzierung die pflanzlichen Details anstatt stilisiert in naturalistischer Weise anbringen, so müßte dann natürlich auch die Zusammenstellung der ganzen Schmückung naturalistisch angelegt werden. Anstatt des



Abb. 16. Naturalistische Zeichnung einer Kressenpflanze.

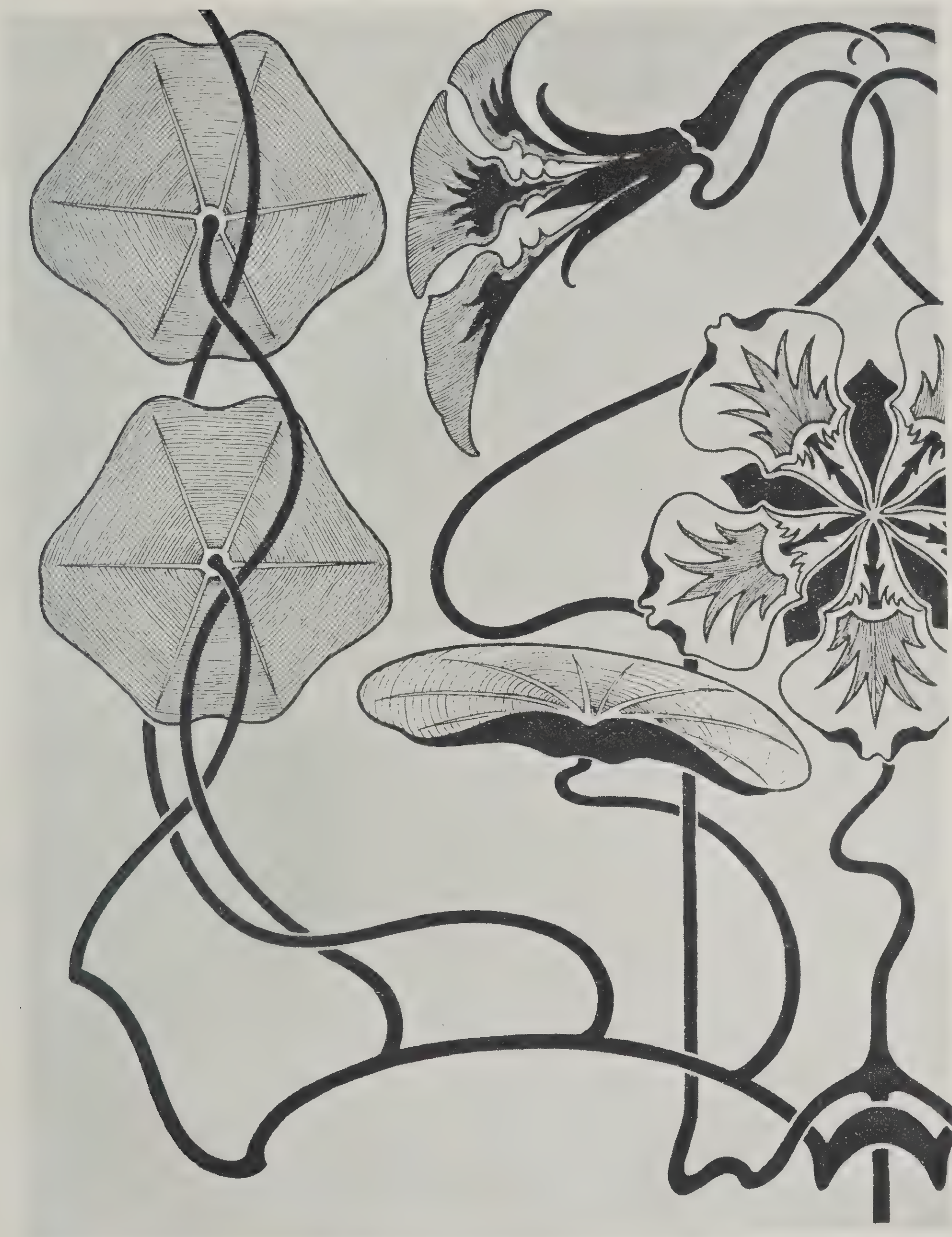


Abb. 17. Stilisierte Zeichnung einer Kressenpflanze.

Ornamentes verwirklichte man dann eine naturalistische Verzierung, die durch jeden Gärtner ebenso gut zusammengestellt werden könnte. Den naturalistischen Schmuck pflegt man daher nur bei der improvisierten Dekoration, für Festlichkeiten usw., zu verwenden. Wollte man aber den naturalistischen Schmuck dauerhaft in Stein ausführen, so würde man damit das Wesen des improvisierten und des monumentalen Schmuckes verwischen, und an des letzteren Stelle lediglich etwas hervorbringen, was von jedem Laien mit Hilfe eines Gärtners und eines Gipsformators ohne jede Mitwirkung von Künstlerhand gleichfalls hervorgebracht werden könnte. Es würde damit eine Dekoration geschaffen, die ungefähr denselben Wert repräsentierte wie der Inhalt einer Gemäldegalerie, die nur aus sklavisch hergestellten Kopien nach photographischen Naturaufnahmen bestände.“

In welcher Weise nun speziell ein pflanzliches Motiv zum Ornament umgebildet wird, ist aus Abbildung 16 und 17 zu ersehen, die dem Werke von A. Lyongrün, Stilformen entwickelt aus Naturformen (Dresden, G. Kühtmann), entnommen wurden. Es ist hier die naturalistische Zeichnung einer Kressenpflanze der stilisierten Darstellung derselben gegenübergestellt, und man kann recht deutlich daran sehen, wie verschiedene Dinge der Zeichner aus dem sich ihm bietenden Wirklichkeitsbild herausholen kann, je nach dem Zweck, den er dabei verfolgt, nach der Vorstellung, die ihn dabei leitet. Hier bedarf es in der Tat keines besonderen Nachweises dafür, daß das Naturprodukt sich wesentlich verändern mußte, bevor es zum Kunstwerk ward. Und doch sind die charakteristischen Elemente der lebendigen Pflanze sämtlich geblieben, ja sie sind betont und verstärkt worden. Aber die freie Willkür des zufälligen Naturgewächses ist einer künstlerischen, gesetzmäßigen Absicht untergeordnet, Regelmäßigkeit und Symmetrie beherrscht das Ganze, und an die Stelle zahlloser krauser Einzelheiten sind große, einfache Züge getreten. Besonders lehrreich ist es zu verfolgen, wie das Gewirr der Stengel und Stiele aufgelöst worden ist, ohne dem organischen Wachstumsprinzip der Pflanze zu widersprechen; die eigentümlichen wellenförmigen Biegungen und Krümmungen sind voll zum Ausdruck gekommen, die querlaufende Ranke mit den senkrecht davon aufsteigenden

Blattstengeln ist beibehalten, aber alles ist deutlicher, klarer, ausdrucksvoller — und vor allem dekorativer geworden. Und das ist es, worauf es hier ankam. — Die technische Ausführung selbst ist in kräftigem Schwarzweiß, etwa für Buchschmuck passend, erfolgt; es ist eine Stilisierung, d. h. Betonung und Vereinfachung, der Linie und Fläche, unter Vernachlässigung der plastischen Form und der farbigen Erscheinung, die den Künstler in diesem Falle gar nicht weiter interessieren. Die Stiele wurden, unter Weglassung jeglichen Details, einfach schwarz ausgefüllt, ebenso die Tiefen der Kelche und der schwere Schatten an dem von der Seite verkürzt gesehenen Blatt. Leichtere Halbtöne sind in einfache, klare Linien-Schraffierung verwandelt, die sich den fast geometrisch regelmäßig entwickelten Formen der Blätter und Blüten genau anpaßt. Aus einem naturalistischen, plastisch gesehenen Naturabbild ist so ein wirkungsvolles reines Flachornament entstanden. Und fragt man sich nach den Mitteln, die dazu angewandt wurden, so sind dies eben nur, um es kurz zu wiederholen: Betonung des Wesentlichen, Weglassung des Nebensächlichen, Erfassung des organischen Grundprinzipes im Naturprodukt und Steigerung desselben zu größerer Eindringlichkeit und Deutlichkeit, nach einer klaren künstlerischen Vorstellung und in voller Anpassung an einen bestimmten künstlerischen Zweck. Es sind in typischer Entfaltung dieselben Mittel und dieselben Grundsätze, die wir schon oben erkannten, und die, wie wir weiter sehen werden, auf allen Gebieten der künstlerischen Tätigkeit maßgebend sind für das Verhältnis von Naturprodukt und Kunstwerk und so den Weg zum Stil bestimmen*).

Auch noch in gewissem Sinne der dekorativen Kunst gehört unser nächstes Beispiel an, das zugleich von der Pflanzen- zur Tierwelt hinüberleitet. Abbildung 18 ist die Naturaufnahme eines Löwen, des sogenannten

---

*) Wilhelm Worringer geht in seinem Buche „Abstraktion und Einfühlung" sogar so weit zu sagen, daß der psychische Prozeß des Kunstschaffens durchaus nicht zu allen Zeiten so gewesen sei, wie er unserer vom Kunstinstinkt verlassenen Zeit erscheine, nämlich als ein Weg vom Naturvorbild zur sogenannten Stilisierung; vielmehr sei die sogenannte Stilisierung, d. h. das Abstrakte, das Linear-Unlebendige, das Primäre gewesen, das dann im Sinne organischer Lebendigkeit umgestaltet und so langsam einem Naturobjekt angenähert wurde.



Abb. 18. Naturphotographie eines Löwen im Zoologischen Garten zu Berlin.



Abb. 19. A.-L. Barye. Löwe vom Louvre in Paris. (Bronze.)

Denkmals-Löwen aus dem Berliner Zoologischen Garten. (Nach dem Werke „Lebende Bilder aus dem Reiche der Tiere“ von Dr. L. Heck, Berlin, Werner-Verlag.) Er hat seinen Namen davon, daß er unendlich oft den Bildhauern als Modell gedient hat; besonders Reinhold Begas hat nach ihm seine Studien gemacht. Und wer unsere Aufnahme zum ersten Male sieht, ist gewiß ganz überrascht, wie monumental dieser Wüstenkönig sich hinter dem Gitter seines Käfigs in Positur gesetzt hat. Es war auch gar nicht schwer, die entsprechende Photographie nach einem Löwen von Künstlerhand in der gleichen Profilstellung zu finden. Abbildung 19 gibt sie wieder; die prachtvolle Bronzefigur ist von dem berühmten französischen Tierbildhauer Antoine-Louis Barye gefertigt, und steht an dem Teil des neuen Louvre in Paris, der unter dem dritten Napoleon ausgeführt wurde. Aber wo ist im Vergleich mit dem Kunstwerk die „Monumentalität“ unsres Naturlöwen geblieben! Wie ist schon die ganze Stellung des Tieres, bei aller Richtigkeit und Naturwahrheit, vom Künstler zusammengefaßt und gesteigert worden. Wie katzenhaft schlaff, wie gleichgültig und gelangweilt sitzt das lebendige Tier da, wenn wir daneben den straffen, energischen, unnahbaren Wächter sehen, den das Kunstwerk uns vor Augen führt. Und über diesen elementaren Unterschied wird man sich wirklich erst völlig klar, wenn man die beiden Bilder, wie hier, unmittelbar nebeneinander hat. Denn das ist das Bezeichnende: Baryes Löwe, allein gesehen, wirkt vollkommen natürlich auf den Beschauer, so daß dieser sich der Abweichung vom Naturprodukt kaum bewußt wird; die Vorstellung von einem Löwen ist sogar stärker und ausdrucksvoller darin verkörpert, als in der Naturphotographie. So finden wir es an diesem Beispiel bestätigt, daß das echte Kunstwerk, ohne ein Naturprodukt sklavisch nachzuahmen, dessen Wirkung auf den Beschauer völlig erreichen und sogar in gewissem Sinne übertreffen kann, indem es eben das Wesentliche daraus zusammenfaßt, betont, hervorhebt. Mit welchen Mitteln diese Wirkung, abgesehen von der gesamten Stellung, auch im einzelnen erreicht ist, läßt sich leicht an den Abbildungen verfolgen; im Gegensatz zu dem vorigen Beispiel ist es eine Stilisierung der Form und der körperlichen Oberfläche, und zwar mit den Mitteln der Plastik. Unendlich viele

Details, die das Vorbild bietet, sind im Kunstwerk unterdrückt oder gemildert: Hautfalten, Runzeln und dergleichen mehr, was nur grob animalisch wirkt ohne dem Gesamteindruck zu dienen. Die Oberfläche ist durchaus nicht realistisch wie Fell behandelt, im Gegenteil, man sieht ganz deutlich die Spuren der gebrauchten Werkzeuge, und die angewendete Technik verleugnet oder versteckt sich keineswegs. Besonders klar wird die stilbildende Tätigkeit des Künstlers aber in der Wiedergabe der Mähne und des Haarbüschels am Ansatz der Vorderpranke. Da ist in der Wirklichkeit alles zerfahren und zerfasert, wie es gerade zufällig kam, und es könnte ebensogut auch anders sein. Im Kunstwerk wirkt gerade an dieser Stelle nur die Masse als Ganzes. Nicht als ob der wilde Geselle nun säuberlich frisiert worden wäre; aber alles ist in großen Zügen zusammengefaßt und vereinfacht, es ist nicht mehr ein Gewirr von einzelnen Haaren, sondern eben eine Mähne, ein Haarbusch — der stolze, königliche Schmuck des Löwen, wie dieser in des Künstlers Vorstellung lebte und wie ihn darum auch unsre eigne Vorstellungskraft gern verkörpert sieht. —

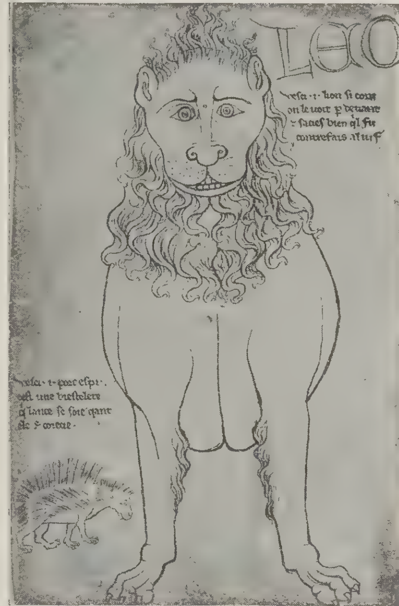


Abb. 20. Villard de Honnecourt, Naturstudie eines Löwen.

An dieser Stelle mag eine kleine historische Einschaltung gestattet sein. Abbildung 20 zeigt die Zeichnung eines Löwen von der Hand eines französischen Architekten des 13. Jahrhunderts, also eines echten Gothikers. Villard de Honnecourt hat uns ein höchst interessantes Skizzenbuch („Livre de portraiture“) hinterlassen, das in der Pariser Nationalbibliothek bewahrt wird, und auf Blatt 48 diesen Löwen enthält, der so ganz und gar gothisch stilisiert aussieht, daß man glauben möchte, er sei schon bewußt für irgend einen dekorativen Zweck zurechtgemacht

worden. Und doch handelt es sich um eine getreue Naturskizze, wie die stolze Beischrift beweist: „Vesci (voici) 1 lion si com on le voit p (par) devant et sacies (sachez) bien qil fu contrefais al vif“, zu deutsch: „Dies ist ein Löwe wie wenn man ihm von vorn erblickt, und wisset wohl, daß er nach dem Leben abgebildet wurde.“ Es wird uns an diesem Beispiel recht klar, daß tatsächlich das Sehen — nicht das physische, aber das geistige — sich mit den Zeiten ändert, daß damit auch das Verhältnis zwischen Naturprodukt und Kunstwerk jeweilig ein anderes wird, für den Künstler wie für den Beschauer; daß also auch der Begriff der „Naturwahrheit“ ein durchaus relativer ist und daß in der rechten Erkenntnis dieser Tatsachen recht eigentlich der Schlüssel zum Verständnis des inneren Wesens historischer „Zeitstile“ liegt*). Der alte C. Schnaase hat in seiner Geschichte der bildenden Künste (2. Aufl. 1871, IV, S. 624) vortreffliche Worte hierfür gefunden: „Wir glauben gewöhnlich, daß es zum Erkennen der natürlichen Erscheinung nur des physischen Auges bedürfe, daß daher ein Mangel an solcher Erkenntnis auf einer verschuldeten Unempfänglichkeit, ein Mangel der Darstellung auf Ungeschicklichkeit oder Roheit beruhe. Allein in der Tat ist schon bei dem physischen Sehen für praktische Zwecke unser geistiges Wesen, unsere Phantasie mitwirkend; wir sehen nur, worauf wir vorbereitet sind .... Dies gilt dann offenbar in ästhetischer Beziehung noch viel mehr, als vom gemeinen Sehen. Die sichtbare Natur ist nur vermöge ihrer inneren Gesetzmäßigkeit und durch die Übereinstimmung dieser Gesetze mit denen des von uns erkannten Geistes für uns wichtig. Wir verstehen daher die Natur nur in dem Lichte des Geistes, in dem wir aufgewachsen und herangebildet sind, wir können sie nur schön darstellen, insofern unser Geist reif und geübt ist, in der Fülle der Erscheinung die ihm zusagenden Gesetze herauszufinden. Wir erkennen die Schönheit nur durch das Auge der Kunst, nur von dem Standpunkte eines bestimmten Stiles aus. Denn der Stil (d. h. hier der „Zeitstil“) ist eben das Resultat der allgemeinen Verhältnisse von Form und Farbe, welche dem jedesmaligen Geiste entsprechen.“ So ist denn die Kunstgeschichte letzten

*) Vgl. A. Jolles, Zur Deutung des Begriffes Naturwahrheit in der bildenden Kunst. Vortrag, Freiburg 1905.

Grundes eine Geschichte des menschlichen Sehens und damit des jeweiligen Verhältnisses zwischen Naturprodukt und Kunstwerk — eine Tatsache, die recht geeignet ist, die fundamentale Bedeutung unseres Themas für alle künstlerische Bildung ins rechte Licht zu stellen. —

Wie der menschliche Körper mit den einfachsten Mitteln stilistisch durchdrungen und zum Kunstwerk gestaltet werden kann, lehrt wiederum eine Zeichnung von Artur Volkmann, „Jüngling mit Stier" im Vergleich mit der Naturphotographie des benutzten Modells (Abbildung 21 und 22). Gewiß wird jedem hier schon beim ersten Blick die völlige Unabhängigkeit des Künstlers vom Modell auffallen, und Artur Volkmann vertritt auch theoretisch auf das entschiedenste diesen Grundsatz, in Übereinstimmung mit Hans von Marées, Adolf Hildebrand, Böcklin und anderen. So schrieb er einmal: „Ich zeichnete neulich ein Pferd ganz aus dem Kopfe, um es im Bilde zu verwenden. Nachdem ich das Wesentliche festgestellt, fing ich an zu malen. Es wurde anfangs ein etwas allgemeines Pferd, erst allmählich wurde es zum Individuum und bekam die nötigen Rasseeigentümlichkeiten, ein Pferd im Charakter von Rondinella*). Hinterher erst fand ich eine alte Naturstudie, welche im wesentlichen genau mit der neuen übereinstimmte, abweichend nur im Detail, in der Individualisierung. Also: die Natur zwar fortwährend studieren, aber nie im Kunstwerk direkt verwenden. Der Grund hierfür ist der: Kunstwerke verdanken ihre Entstehung der mit dem Phantasiebedürfnis kombinierten Erinnerung an Gesehenes. Nun ist aber die Erinnerung nicht identisch mit dem Gesehenen, denn der Künstler hält das Künstlerische davon fest, das übrige vergißt er instinktiv oder absichtlich, weil er es nicht brauchen kann, weil es den Eindruck trüben, verwirren würde. So wäre oft nicht einmal geholfen, hätte man auch das Glück, einen Menschen, ein Tier, welches man vor Jahren gesehen, wieder aufzutreiben und zum Modell zu bekommen, denn es paßt vielleicht doch nicht so ins Bild oder in die Stellung, wofür man es gedacht hat. . . . Rondinella ist tot, kann mir also zu meinem Bilde nicht mehr Modell stehen. Wenn sie aber noch lebte, so könnte ich nur wenig von ihr

*) Eine auch dem Verfasser bekannte vortreffliche Rappstute aus Genzano im Albanergebirge, die leider längst nicht mehr existiert. —



Abb. 21. Modell zu Artur Volkmanns „Jüngling mit Stier“.

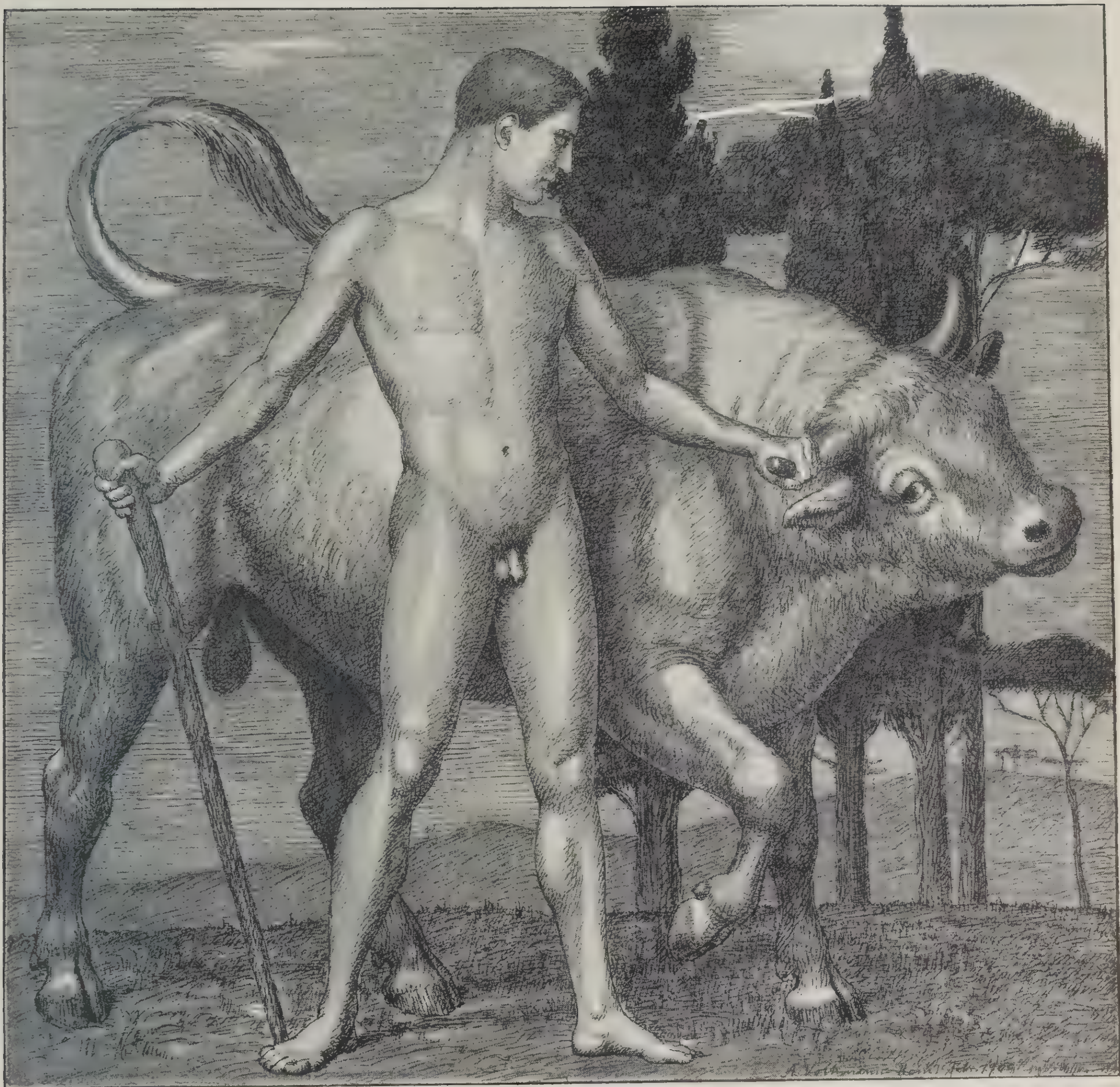


Abb. 22. Artur Volkmann, Jüngling mit Stier. Zeichnung.

benutzen, denn ich bin bereits im Detail abgewichen. Ich könnte sie selbst aus der Erinnerung ähnlicher machen, als ich sie in meinem Bilde sehe: das Stahlgrau in Schwarz verwandeln, Kopf und Hals gerader, Mähne und Schweif buschiger halten. Das will ich aber nicht. Mein Pferd ist seinerseits ein Individuum geworden, gerade so wie es mir ins Bild paßt, denn es ist im Bilde entstanden. Es hat also gar keinen Sinn, etwas zu ändern. — Damit ist natürlich nicht ausgeschlossen, daß man sich gelegentlich durch die Natur, ja durch das Modell, welches man vor Augen hat, bestimmen, belehren läßt. Marées ließ gern das lebende Modell vor seinen Bildern herumgehen, um zu sehen, ob seine gemalten Figuren mit der Natur konkurrieren könnten, ebenso Tuaillon." — Durch unausgesetztes Studium der Natur hat sich der Künstler eben eine solche Kenntnis und Beherrschung der Form angeeignet, daß er frei aus sich heraus schafft, und das Modell, wenn er es überhaupt direkt benutzt, lediglich als eine Art Kontrolle, gleichsam als Grammatik für seine Arbeit betrachtet. Das Resultat hiervon ist an unseren Bildern klar zu erkennen. Zunächst wird der Künstler, wie bereits näher ausgeführt, vom Zufall unabhängig, er kommt nicht in die Verlegenheit, ohne ein bestimmtes Modell nichts anfangen zu können, wie jener römische Maler, von dem einst erzählt wurde, er laufe seit Monaten umher ohne zu arbeiten, weil er kein passendes Modell finde. So ist denn hier unbedenklich ein Modell zu Rate gezogen worden, das trotz seines guten und regelmäßigen Körperbaues in wesentlichen Stücken für die vorliegende künstlerische Idee nicht brauchbar war. Als Belehrung im allgemeinen mochte es immerhin dienen; so wie der stierbändigende Jüngling vor uns steht, ist aber auch er in dem Bilde selbst entstanden, gleichsam gewachsen, und nur innerhalb der gesamten Komposition berechtigt und verständlich. Von einer eigentlichen „Nachbildung" des Modells kann hier selbst im weitesten Sinne keine Rede mehr sein, wir haben vielmehr ein organisch gewordenes, in sich selbst berechtigtes Gebilde vor uns — ein „Kunstgeschöpf" möchte man es im Gegensatz zum Naturgeschöpf fast nennen, genau in dem Sinne, wie es der Künstler selbst an dem Beispiel vom Pferd dargelegt hat. Ausdrucksvoller empfunden und dargestellt, klarer motiviert als beim Modell ist schon die gesamte

Stellung, besonders die der Beine. Nicht die absichtliche Verbesserung eines Schönheitsfehlers, sondern künstlerische Notwendigkeit ist es, daß der Körper im Bilde durch längere Gestaltung der Schenkel schlanker wirkt, und daß der Stierbändiger selbst etwas vom Stiernacken, sowie einen mächtigeren Brustkorb erhalten hat. Und mit welch überraschender Klarheit ist der Gesamtorganismus des Körpers erfaßt, mit wie wenigen Mitteln ist alles Wichtige und allgemein Gültige herausgeholt; man sehe sich daraufhin nur etwa die Arm- und Beingelenke, das Schlüsselbein, die Brustmuskeln, die Hüften an. Wie sitzt dieser Kopf auf dem Hals, der Hals auf dem Rumpf, der Rumpf auf den Beinen, und wie ist jede Einzelheit dem Ganzen untergeordnet. Ganz abgesehen vom Weglassen der starken Behaarung, die manche Form undeutlich macht, vergleiche man hierfür z. B. den rechten Unterschenkel bei Naturvorbild und Kunstwerk, und man wird erkennen, wie sehr hier wirklich nur die große wesentliche Form herausgeholt ist. Dabei ist die Technik von merkwürdiger Einfachheit. Ein klarer Umriß und wenige Strichlagen genügen, um den Körper in greifbarerer Plastik aus der Fläche herauszumodellieren, als es die Photographie mit ihren zahllosen Lichtern und Schatten, weichen und weichsten Halbtönen vermag. Hier hat in der Tat die künstlerische Umwertung des Natureindruckes zu einer innerlichen Durchdringung und Verdeutlichung der Form geführt, wie sie schlagender kaum vor Augen gestellt werden kann; es ist eine Stilisierung der Form mit den Mitteln der Zeichnung, wie sie dem Künstler, der in erster Linie Bildhauer ist, naturgemäß und selbstverständlich war. Trefflich passen auf dieses Beispiel die Worte Adolf Hildebrands: „Stellen wir nun den Künstler einem Naturgebilde gegenüber, als einem bestimmten Einzelfalle, so wäre seine Aufgabe, es aus dem Gesichtspunkte dieser allgemeinen Gesetzmäßigkeit aufzufassen und darzustellen. Alle Naturerscheinung als Einzelfall muß in einen allgemeinen Fall umgesetzt werden, muß zu einem Gesichtsbild werden, welches als Ausdruck der Formvorstellung eine allgemeine Bedeutung hat. — Indem der Künstler die Natur von diesem Gesichtspunkte aus auffaßt, stellt er der jeweiligen Naturerscheinung eine Bilderscheinung gegenüber, bei der das Zurückführen auf diese Gesetzmäßigkeit die Naturerscheinung

verarbeitet und geklärt hat, und welche dadurch unserem Vorstellungsbedürfnis entspricht.“ — Um freilich das Blatt ganz zu verstehen, dürfen wir uns, wie schon angedeutet, nicht auf die Betrachtung des Jünglingskörpers im besondern beschränken, sondern müssen die Komposition als Ganzes erfassen, müssen sehen wie Mensch und Tier, Boden und Bäume zusammengehen, und wie das Ganze einheitlich im Raume steht und eine klare und überzeugende Raumvorstellung im Beschauer hervorruft. Wiederum kann ich hier Adolf Hildebrand zitieren, welcher in seinem Problem der Form weiterhin schreibt: „Wenn wir bedenken, welch unendlich anderes Ding ein Bild ist, als das Dargestellte in natura, so bliebe seine Kraft, im Menschen die Illusion zu erwecken, ein Rätsel, wenn nicht ebenso wie die Natur auch das Bild zuerst einen Prozeß in uns erzeugen müßte, um die Vorstellung des Raumes zu erwecken. Indem Natur und Bild diesen Anreiz üben, gelangen sie zu einem gleichen Resultat für die Vorstellung. Die Parallele zwischen Natur und Kunstwerk wäre also nicht in der Gleichheit ihrer faktischen Erscheinung zu suchen, sondern darin, daß ihnen beiden zur Erweckung der Raumvorstellung die gleiche Fähigkeit innewohnt. Nicht um die Täuschung handelt es sich, daß man das Bild für ein Stück Wirklichkeit halte, wie beim Panorama, sondern um die Stärke des Anregungsgehaltes, welcher im Bilde vereinigt ist. Gerade durch diese Konzentration und Zusammenfassung im Bilde vermag die Kunst die zerstreute Anregung der Natur zu übertreffen. Der Künstler beobachtet auf diesen Zweck hin die Naturerscheinung in ihrem ewigen Wechsel, er scheidet alle schwächlichen, nichtssagenden Konstellationen aus, und bringt sich auf diese Weise in eine vorteilhafte Lage der Natur gegenüber. Durch dies Reinigungs-System vermag er dem Bilde die Kraft einzuverleiben, die es der Natur gegenüber wertvoll macht. Dies bedeutet dann etwas ganz anderes, als das mehr oder minder geschickte Festhalten des Wahrnehmungsbildes an sich.“ — Ich will nicht verhehlen, daß meiner persönlichen Überzeugung nach gerade bei der eben erwähnten kleinen Gruppe von Künstlern in neuerer Zeit wohl die tiefste grundsätzliche Erkenntnis vom Wesen der Kunst und ihrem Verhältnis zur Natur zu finden war. Ich bin mir auch wohl bewußt, mit den kurzen Andeutungen,

die im Rahmen der vorliegenden Schrift möglich waren, diese grundlegenden Anschauungen nicht erschöpfend wiedergegeben zu haben, und kann nur eine ausführlichere Beschäftigung mit denselben auf das angelegentlichste empfehlen. —

Einen wesentlich hiervon abweichenden Standpunkt nahm bekanntlich Max Klinger ein, dem ich einige weitere sehr interessante Beispiele verdanke. Legten jene Männer den Schwerpunkt auf die allgemeine Gesetzmäßigkeit, suchten sie ihr höchstes Ziel in typischer Gestaltung, so vertritt er ein ausgeprägtes Individualisieren, und stellt dem Typischen das Charakteristische entgegen. Trotz seiner gewaltigen, schrankenlosen Phantasie betont er auch im Einzelfalle stets den strengsten Zusammenhang mit der Wirklichkeit, und schafft nichts, ohne sich durch die eingehendsten und liebevollsten Naturstudien von der absoluten Richtigkeit auch des Details überzeugt zu haben; es ist sogar gesagt worden, daß man bei ihm bisweilen das Modell fast gar zu sehr durchfühle, was dann mit dem ausgeprägten gedanklichen Inhalt, den er seinen Werken beizugeben pflegt, einigermaßen kontrastiere. Tatsächlich konnte ihn ein bestimmter Körper so interessieren, daß er ihn unmittelbar als Anregung zu einem Werk benutzte und alles andere mehr oder weniger diesem Interesse unterordnete, wie bei der merkwürdig unorganischen Gruppe „Drama“ in Dresden, deren Mittelpunkt eine athletische Männergestalt bildet, die mit gewaltiger Anstrengung an einem Baumstamm wuchtet. Abbildung 23 zeigt das Modell zu dieser Figur, einen prachtvoll gebauten Berufsathleten, neben dem plastischen Entwurf Klingers, und man erkennt deutlich, wie er ursprünglich ganz von dem Einzelfall dieses Körpers den Ausgang genommen hat. Auch die rätselhafte Stellung dient zunächst lediglich dazu, den Körper in vollster Entfaltung seiner Kraft zur Geltung zu bringen, nur der Kopf wurde verallgemeinert und einer dramatisch-inhaltlichen Idee dienstbar gemacht, die auch den beiden nachträglich zugefügten, an sich gewiß köstlichen Frauenfiguren zugrunde gelegt wurde. Es gehörte der starke Geist und das enorme Können eines Klinger dazu, um so widerstrebende Elemente zu vereinigen, und selbst ihm ist es gerade in diesem Falle wohl nicht restlos gelungen. Seinen Nachahmern,

die beides oft nicht besitzen, wird gerade dieser Punkt meist verhängnisvoll, und läßt sie in Stillosigkeit — d. h. in phantastischer Willkür einerseits, in starrem Kleben am Modell andererseits — untergehen.

Wie weit jedoch auch der Individualist Klinger von der bloßen Naturabschrift entfernt war, zeigt unsere nächste Abbildung, die das Gewandmotiv seiner jetzt in Berlin befindlichen Amphitrite, wie es



Abb. 23. Modell und Entwurf zu Max Klingers „Drama".

der Künstler sich aus leichtem Stoff angeordnet hatte, neben dem Werk selbst vor Augen führt (Abbildung 24 und 25). Gewiß hat er erst sorgfältig das Gewand um die fertig modellierte nackte Figur drapiert, um das, was ihm vorschwebte, genau auf seine Wirkung zu erproben. Aber nun hat er nicht etwa die Wirklichkeit kopiert, sondern frei mit dem Vorbild geschaltet. Die wesentlichen großen Züge hat er beibehalten,

auf diese nur kam es ihm an, und man kann dies an unsern Bildern sehr lehrreich bis ins kleinste verfolgen. Er hat genau beobachtet und wiedergegeben, wie das Gewand sich um die Hüften bauscht, auf dem Schenkel des Spielbeines dann glatt anliegt, wie es an der rechten Seite in schwerer Masse und in langen, geraden Linien herabfällt, wie es sich in weichem Schwunge faltig nach dem linken Knie und dem linken Fuße hinüberzieht. Aber vieles hat er im Laufe der Arbeit ganz verändert. Namentlich hat er die Hüftpartie viel schmäler gemacht und den großen mittleren Bausch ganz weggelassen, und von den zahllosen kleinlichen Falten hat er nur soviel wiedergegeben, als zum deutlichen Ausdruck des Gesamtwurfes der Gewandung nötig war. Dieses Notwendige und Wesentliche aber hat er, als frei schaffender Künstler über dem Naturvorbild stehend, geklärt und verstärkt, vereinfacht und verdeutlicht; ich weise nur besonders auf die beiden vereinzelten Querfalten am linken Oberschenkel und auf die gabelförmige Falte zwischen den beiden Knien hin. So ist denn aus dem schlichten und unscheinbaren geblümten Stoff mit seinem krausen Gewirr zerstreuender und nichtssagender Einzelheiten das köstliche, echt plastisch empfundene Gewand geworden, das wir mit Recht an der Statue ganz besonders bewundern — ein klassisches Beispiel künstlerischer Umwertung des Naturvorbildes und, allem Individualismus zum Trotz, edelster Stilisierung der Form mit den Mitteln der Plastik. — Voltaire hat einmal gesagt: „Le secret d'être ennuyeux, c'est de tout dire"; nicht nur für den Schriftsteller, sondern auch für den bildenden Künstler trifft dies zu, und gewiß ist das Gewand der Amphitrite ein trefflicher Beleg hierfür. Das Kunstwerk darf nicht alles sagen, es muß der Phantasie des Beschauers etwas zu tun übrig lassen. Wie weit man hierin gehen kann, hat gerade Max Klinger selbst in der Deckelzeichnung zu einer Mappe gezeigt; von einer menschlichen Gestalt sind große Stücke des Konturs einfach fortgelassen, aber unser Auge ergänzt sie willig, und wir empfinden an Stelle eines Mangels vielmehr eine Anregung. Die moderne Graphik ist ja überreich an Beispielen dieser Art. Es sei dabei nur andeutungsweise auch an die Technik der sogenannten Pointillisten erinnert, die ihre Farben nicht mischen, sondern es dem Auge überlassen, die unvermittelt nebeneinandergesetzten

7*



Abb. 24. Gewandmotiv zu Max Klingers „Amphitrite“. (Naturaufnahme.)



Abb. 25. Max Klinger, Amphitrite. (Teilansicht.)

Punkte ungebrochener Farben selbsttätig zu Mischtönen zu verschmelzen, und die damit unbestreitbare Effekte erreicht haben. —

Gewiß gibt es ja nun aber ganze Kunstzweige, die schlechterdings darauf angewiesen sind, nach einem ganz bestimmten Naturvorbild zu arbeiten, und deren Bestimmung wesentlich darin besteht, die äußere Erscheinung eines solchen festzuhalten und uns treulich vor Augen zu führen. Es ist dies namentlich der Fall bei der Porträtkunst und der Landschaftsmalerei, soweit letztere eben auch eine Art Porträt der dargestellten Gegend geben will, und unsere bisher gewonnene Auffassung würde zweifellos lückenhaft sein, würde sie nicht auch mit diesen Kunstgebieten sich auseinandersetzen, nicht auch ihnen gegenüber in vollem Maße Stich halten. Porträt und Landschaft sind von jeher eines der beliebtesten Argumente derer gewesen, die in der bloßen Naturwiedergabe das Ziel der Kunst erblickten, und umgekehrt sind es diese beiden Zweige, an denen die „Idealisten" vom reinsten Wasser meist Schiffbruch gelitten haben, weil sie ihnen so gar nicht in ihre Theorie paßten, und sie daher zu den geschraubtesten und unnatürlichsten Ausflüchten nötigten. So besonders Lessing, der ja überall nur „das Ideal" oder „das Schöne" in der Kunst suchte, und nun folgerichtig mit Porträt und Landschaft nichts Rechtes anzufangen wußte. „Denn obschon auch das

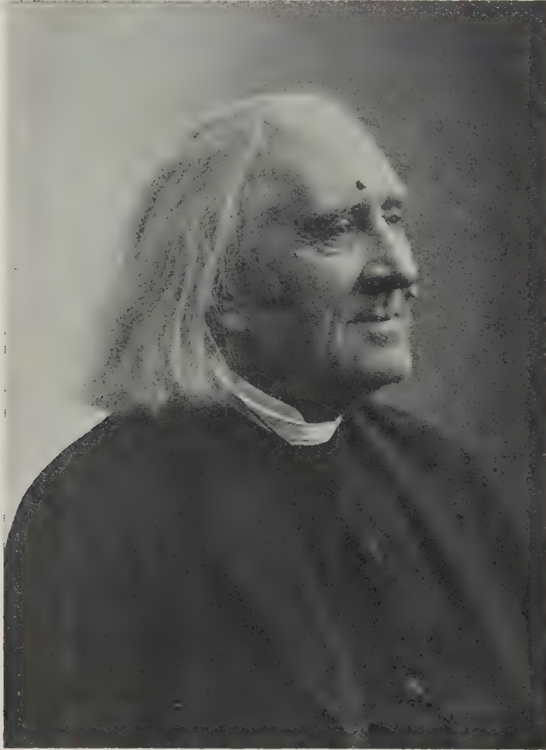


Abb. 26. Franz Liszt. Photographie nach dem Leben.

Porträt", so lesen wir im Laokoon, „ein Ideal zuläßt, so muß doch die Ähnlichkeit darüber herrschen; es ist das Ideal eines gewissen Menschen, nicht das Ideal eines Menschen überhaupt"; und der Landschaft gesteht er eine höhere Stufe zu, wenn sie nach der Beschreibung eines Dichters, als wenn sie nach der Natur gemalt wurde: „Es gibt sogar Fälle, wo es für den Künstler ein größeres Verdienst ist, die Natur durch das Medium der Nachahmung des Dichters nachgeahmt zu haben, als ohne dasselbe. Der Maler, der nach der Beschreibung eines Thomsons eine schöne Landschaft darstellt, hat mehr getan, als der sie gerade von der Natur kopiert. Dieser sieht sein Urbild vor sich; jener muß erst seine Einbildungskraft so anstrengen, bis er es vor sich zu sehen glaubt." Gewiß hat hier den geistvollen Mann eine vorgefaßte Meinung bedenklich irregeführt. Durch das geistige Medium der Dichtung wird ihm die Landschaft veredelt; wie nun, so lautet die einfache Gegenfrage, wenn der Maler selbst künstlerische Vorstellung besitzt? —

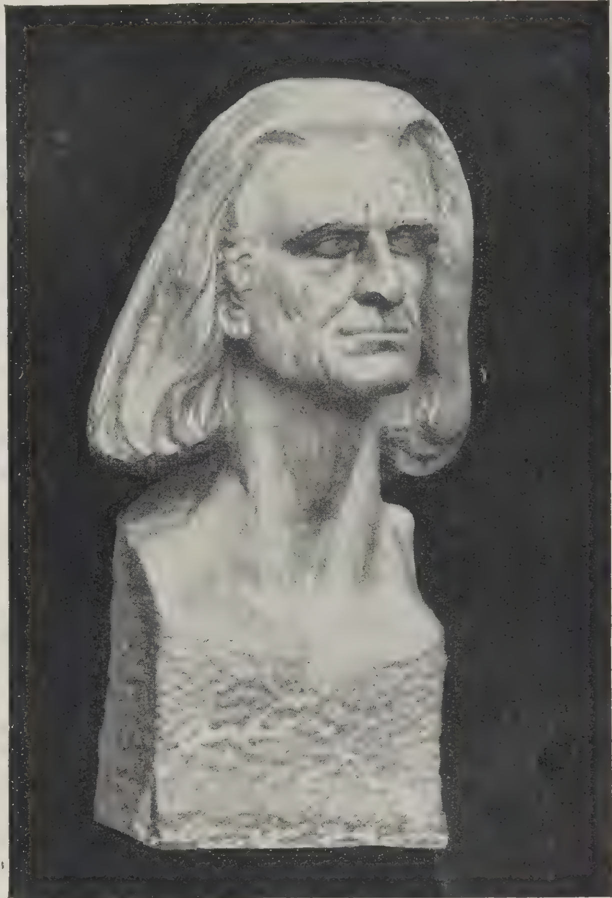


Abb. 27. Franz Liszt. Marmorbüste von Max Klinger.

Doch wenden wir uns nun dem Porträt im besondern zu, wofür uns zunächst nochmals ein höchst instruktives Beispiel von Max Klinger



Abb. 28. Conrad Ferdinand Meyer.

zur Verfügung steht: die Liszt-Büste im Leipziger Gewandhaus (Abbildung 26 und 27). Im Vergleich mit der Naturaufnahme des greisen Meisters fällt ohne weiteres die große allgemeine Ähnlichkeit, zugleich aber auch die starke Vereinfachung in den Einzelheiten auf, wodurch eine gesteigerte Geistigkeit, eine erhöhte Innerlichkeit erzielt wird. Besonders der weniger liebenswürdig, als energisch gestaltete Mund, die starken Augenbrauen und die gewaltige Löwenmähne tragen hierzu bei, und durch die kräftige Modellierung ist ein Licht- und Schattenspiel in das Antlitz gekommen, das unmittelbar an zuckendes, sprühendes Leben gemahnt, und für die Nachwelt ein weit eindrucksvolleres Bild des großen symphonischen Dichters bietet, als die Photographie, die nur den feinsinnigen, freundlichen Abbé Liszt wiederzugeben vermochte. —

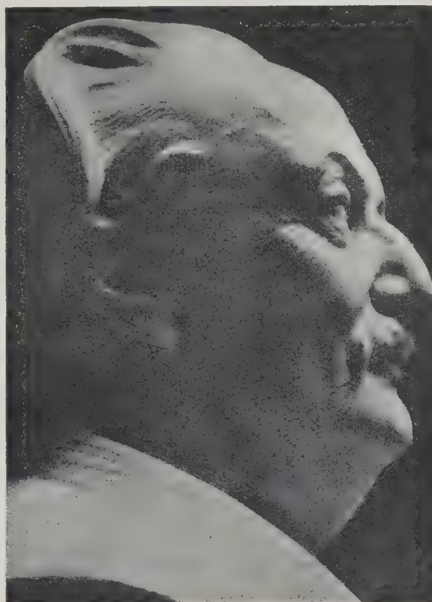


Abb. 29. C. A. Bermann. Büste Conrad Ferdinand Meyers.

Ganz verwandte Einsichten vermittelt uns die Büste des Dichters Conrad Ferdinand Meyer von Adolf Bermann (Abbildung 28 und 29), wenn wir sie neben die Naturphotographie ihres Vorbildes halten. In der Gesamtform des bedeutenden Kopfes hat sich Bermann, wie das schon um der Ähnlichkeit willen gar nicht anders sein konnte, streng an die Natur gehalten; doch fällt immerhin auf, daß er die leise, etwas müde Neigung des Kopfes, die alle Photographien des Dichters zeigen, nicht beibehalten, das Haupt vielmehr freier und stolzer gehoben hat. Und der kraftvollere größere Zug, der dadurch in das Ganze kommt, wird dann wirkungsvoll fortgesetzt in der starken Betonung der hochgewölbten Augenbrauen, in dem mächtigen Schwung von der Stirn zum Hinterhaupt, in der massigen und stark stilisierten Behandlung des Haares. Auf dieses Haar möchte ich ganz besonders aufmerksam machen,

wie es nur den Gesamteindruck unter Verzicht auf fast alles Detail wiedergibt, und doch gerade dadurch dem ganzen Umriß einen Zug ins Große und Monumentale gibt — namentlich in der prachtvollen Locke

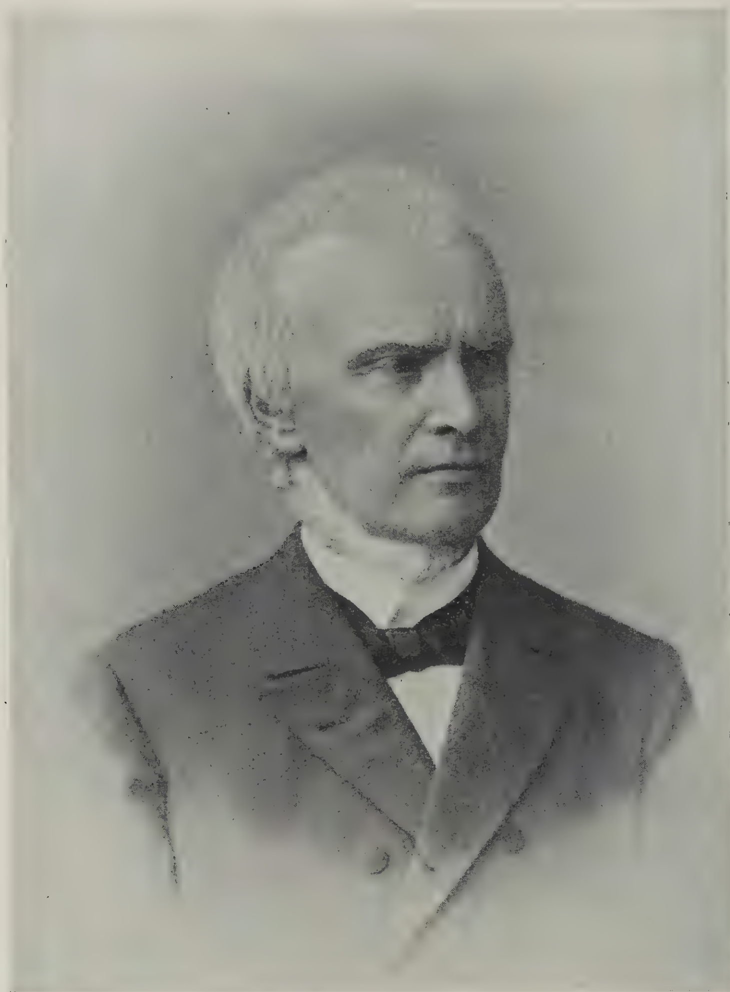


Abb. 30. Prof. Emil Kuntze. Photographie nach dem Leben.

über dem Ohr. Mit voller Ehrlichkeit kommt zudem Material und Technik zur Geltung. Der Künstler will uns keineswegs wirkliches Haar spielend vortäuschen; das ist eben Marmor, der Haar bedeutet, nicht

nachgemachtes Haar, wie es der Perückenmacher liefert. — Fester, kräftiger, ausdrucksvoller ist auch der Mund, und wesentlich vereinfacht sind die zahllosen Runzeln und Fältchen im Antlitz des alten Herrn, in deren peinlichster Wiedergabe so mancher gefeierte Porträtbildhauer unsrer Tage seinen schönsten Triumph gesucht hätte. Alles in allem ist so ein Bildnis des Dichters entstanden, das bei voller Treue und Wahrheit doch keine Abschrift, sondern eine gesteigerte Wirklichkeit bietet; ein monumentales Werk, das nicht nur den liebenswürdigen Menschen verewigt, sondern den großen Künstler, den Meister des Jürg Jenatsch und des Pescara, wie ihn der Bildhauer in vertrautem Umgange innerlich kennen gelernt hatte. Ohne der Ähnlichkeit, die wir gewiß nicht als Nebensache betrachten wollen, irgend etwas zu vergeben, ist eben bei diesem Porträt anderes, und mehr, gegeben, als eine Photographie oder ein Naturabguß jemals zu bieten vermag.

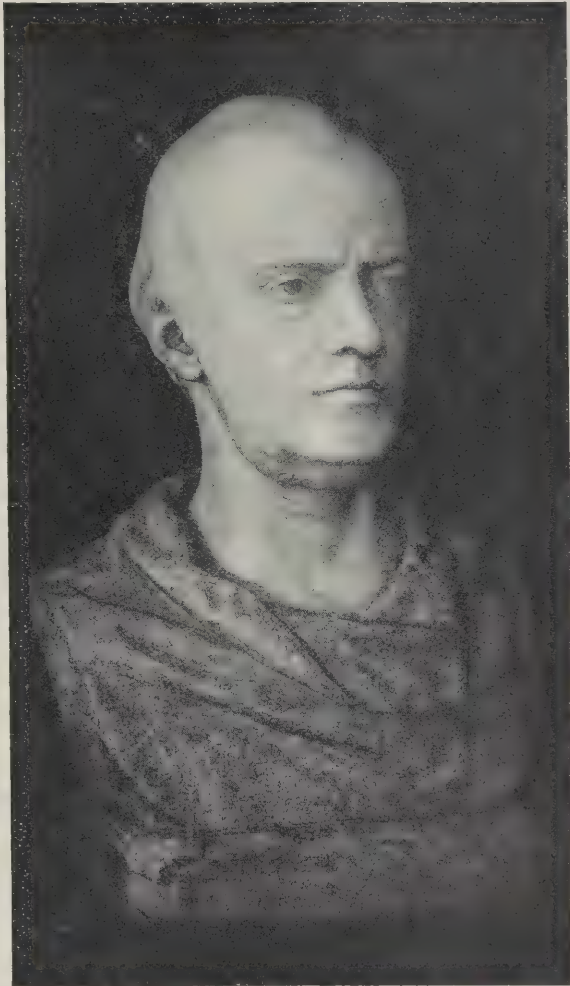


Abb. 31. Artur Volkmann, Marmorbüste von Emil Kuntze.

Übrigens bedarf gerade die Plastik nicht einmal so starker und gewissermaßen lauter Mittel, wie sie in den beiden vorigen Beispielen in die Augen springen; auch mit leiseren Tönen, mit zurückhalten-

derer Stilisierung kann eine wahrhaft monumentale Wirkung und edle Vergeistigung der Form im Porträt erreicht werden, wie die Büste des Leipziger Juristen Emil Kuntze von Artur Volkmann sehr



Abb. 32. Richard Strauß. Photographie nach dem Leben.

schön zeigt (Abbildung 30 und 31). Da ist keinerlei gewaltsame Steigerung oder malerische Akzentuierung, die bei dem für intime Wohnräume bestimmten Werk auch nicht angebracht gewesen wäre; aber durch straffe Zusammenfassung und Betonung der wichtigsten

Formen und Flächen ist eine ruhige Klarheit und vornehme Harmonie in dieses Bildnis gekommen, die im besten Sinne als klassisch — und doch so gar nicht „klassizistisch“ — bezeichnet werden kann. Da-



Abb. 33. Fritz Erler, Porträt von Richard Strauß.

durch wird nicht nur das innere Wesen dieses vortrefflichen römischen Rechtslehrers auf das Glücklichste gekennzeichnet, sondern auch der Büste ihr selbständiger, von allen Zeit- und Zufallsumständen unabhängiger Wert als echtes Kunstwerk gesichert. —

So ziehen wir also den Schluß: auch die Porträtkunst, so fest sie auf dem Boden der Wirklichkeit stehen muß, erschöpft sich nicht in der bloßen Wiedergabe des Vorbildes, auch sie betont das für ihre Aufgabe Wesentliche und läßt Gleichgültiges weg, auch sie steht unter dem Einflusse eines bestimmten, geistigen Vorgangs, durch den das tiefere Wesen des Dargestellten treuer zum Ausdruck kommt, als durch sklavische Abschrift. Auch hier ist es innige Verschmelzung von Anschauung und Vorstellung, die zum Stil führt. Es gibt eine hübsche Anekdote von einem Porträtbildhauer, der vor einem seiner Werke betonte, daß er sich streng an die Natur halte, und alles wiedergebe, was er sehe; von einem andern aber ward ihm die betrübliche Antwort: „So, also weiter haben Sie wirklich nichts gesehen?“ —

Es bedarf kaum der besondern Erwähnung, daß von einem gemalten Porträt, nur mit veränderten Mitteln, völlig das Gleiche gilt, und ein jeder hat ja fast täglich Gelegenheit, hierüber selbständige Vergleiche anzustellen. Es ist kein Zufall, daß wir uns die Erscheinung bedeutender Männer meist lieber in einer Wiedergabe nach einem guten Gemälde vor Augen führen, als in Photographien nach dem Leben. An Form und geistigem Gehalt gibt uns der Künstler das, was uns lieb und wichtig ist, klarer, reiner und ausdrucksvoller wieder. So hat es Fritz Erler in seinem ausgezeichneten Porträt des Komponisten Richard Strauß (Abbildung 32 und 33) verstanden, schlagende Ähnlichkeit mit einer so geistvollen, gesteigerten Charakteristik zu verbinden, wie sie keine photographische Aufnahme erreichen kann. Der eigentümliche Kopf des Heerführers des musikalischen Impressionismus, der beim ersten Anblick gar nicht sonderlich bedeutend erscheint und eher abstoßend als anziehend wirkt, ist hier in einer Weise zum ausdrucksvollen Träger des künstlerischen Wesens dieses merkwürdigen Mannes geworden, daß der Beschauer recht wohl glaubt, den Schöpfer des Don Juan, des Zarathustra, des Heldenlebens vor sich zu sehen. Und welches innere Leben liegt in dieser Hand, die mit gespreizten Fingern die Lehne des Stuhles umklammert; fast qualvoll nervöse Spannung scheint sie zu durchziehen, gleich Richard Straußscher Musik. Nicht wie die trockene Feststellung der zufälligen äußeren Züge, sondern wie eine verständnisvolle

Erläuterung des innersten Wesens des Dargestellten wirkt ein solches Porträt. — Freilich gilt auch hier der Satz, daß es nicht dasselbe ist, wenn zwei dasselbe tun. Die Individualität des Künstlers kommt auch im Bildnis zur Geltung, und von größtem Interesse ist es, wenn wir zufällig eine und dieselbe Persönlichkeit von zwei verschiedenen bedeutenden Malern dargestellt sehen, wie etwa Rudolf Virchow von Franz Lenbach und von Max Liebermann. Ein solcher Fall kann wohl gelegentlich einen guten Gradmesser der künstlerischen Kraft der beiden Rivalen darbieten.

Wir können das Gebiet des Porträts nicht verlassen, ohne einer besondern Spielart desselben kurz zu gedenken, die in vieler Beziehung besonders lehrreich ist: der Karikatur. Selbstverständlich kommt dieselbe für uns lediglich insoweit in Frage, als sie ihre Wirkung durch rein formale Mittel, nicht durch groteske Zusammenstellungen oder inhaltliche Pointen erreicht. Aber hierbei ist es gerade die Übertreibung im Vereinfachen und im Hervorheben des Wesentlichen, die oft so unwiderstehlich komisch wirkt und die spezielle Eigenart dieser merkwürdigen Kunstgattung ausmacht. Hermann Sudermann möge es mir verzeihen, daß er als willkommener Beleg hierfür dienen muß. Die Karikatur von Bruno Paul aus dem Simplizissimus (Abbildung 35) ist unzweifelhaft nach der daneben reproduzierten Naturphotographie (Abbildung 34) gefertigt; was hat aber der respektlose Satiriker aus dem schönen ernsthaften Kopf gemacht! Der stolze weiche Vollbart ist zu einer formlosen schwarzen Masse „vereinfacht", die nur durch ein lächerliches ovales Mundloch unterbrochen wird — ganz niederträchtig der Wirklichkeit abgelauscht. Die gewellten Haare sind boshaft zu zwei Hörnern emporfrisiert, die mandelförmigen Augen so gründlich „stilisiert", daß sie wirklich zwei Mandelkernen gleichen. Die übertriebenen Umrißlinien der Nase und der Backen vollenden den Gesamteindruck, dem man — und das ist eben das Komische — eine ganz infame Ähnlichkeit nicht absprechen kann. Jeder sagt sich auf den ersten Blick: Herrgott, das ist ja Sudermann, der da mit unsäglich nichtssagendem Ausdruck nebst anderen literarischen Größen am Biertisch sitzt; und während jede Verzeichnung im gewöhnlichen Sinne nur als Fehler empfunden wird,

nur störend wirkt, so ist es eben das Geheimnis einer guten Karikatur, daß der Künstler uns seine kecke Entstellung der Wirklichkeit, seine drastische innere Vorstellung, momentan aufzuzwingen weiß. So entsteht denn ein gewisser Zwiespalt zwischen unserm richtigen Erinnerungsbild und der Darstellung, die wir vor uns haben; wir merken aber dabei sofort den Kobold, und die Spannung löst sich alsbald in Gelächter. —

Und nun zur Landschaft, von der wir oben bereits ein gutes Beispiel in anderm Zusammenhange besprochen haben. War Schultze-Naumburgs dort wiedergegebenes Bild dem sonnigen Süden entnommen, so wollen wir nun heimatliche Motive betrachten, und zwar zunächst nochmals ein solches von demselben Künstler — eine „Landschaft“, die auf das als Eisenbahnknotenpunkt bekannte thüringische Dorf Großheringen zurückzuführen ist, und doch keineswegs eine bloße malerische „Ansicht“ von diesem darstellt (Abbildung 36 und 37). Ich kann das, worauf es hierbei ankommt, wiederum nicht besser erläutern, als mit seinen eigenen Worten aus dem Kunstwartaufsatz „Vom Schaffen eines Malers“: „Ich sehe ein Stück Natur, das in seiner Erscheinung sich in besonderem Grade deckt mit der eigenen seelischen Grundstimmung, die mich zurzeit gerad beherrscht. Für solche Harmonie haben wir verschiedene Worte. Gewöhnlich würden wir sagen: das Stück Natur ‚gefällt uns‘ gut, macht einen tiefen Eindruck auf uns. Grad so gut kann man auch sagen: wir sehen in die Natur unser eigenes Innenleben hinein.... Ich versuche dann mit ganz wenigen Strichen das Wesentliche dieses Eindrucks rasch zu fixieren. Es ist wohl dabei eben die Fähigkeit des künstlerisch Begabten, im Moment die wichtigen Züge aus der Natur herauszulesen, die wie zusammenschießende Krystalle sofort Stellung zueinander nehmen. Diese ganz rasche Notiz, die oft nur aus


Abb. 34. Hermann Sudermann.

wenigen Bleistiftstrichen besteht, wird mir persönlich meist die einzige unmittelbare stoffliche Grundlage für mein Bild. Ganz sinnlos wäre es für meinen Zweck, später mit Malkasten und Staffelei nochmals an den Ort zu

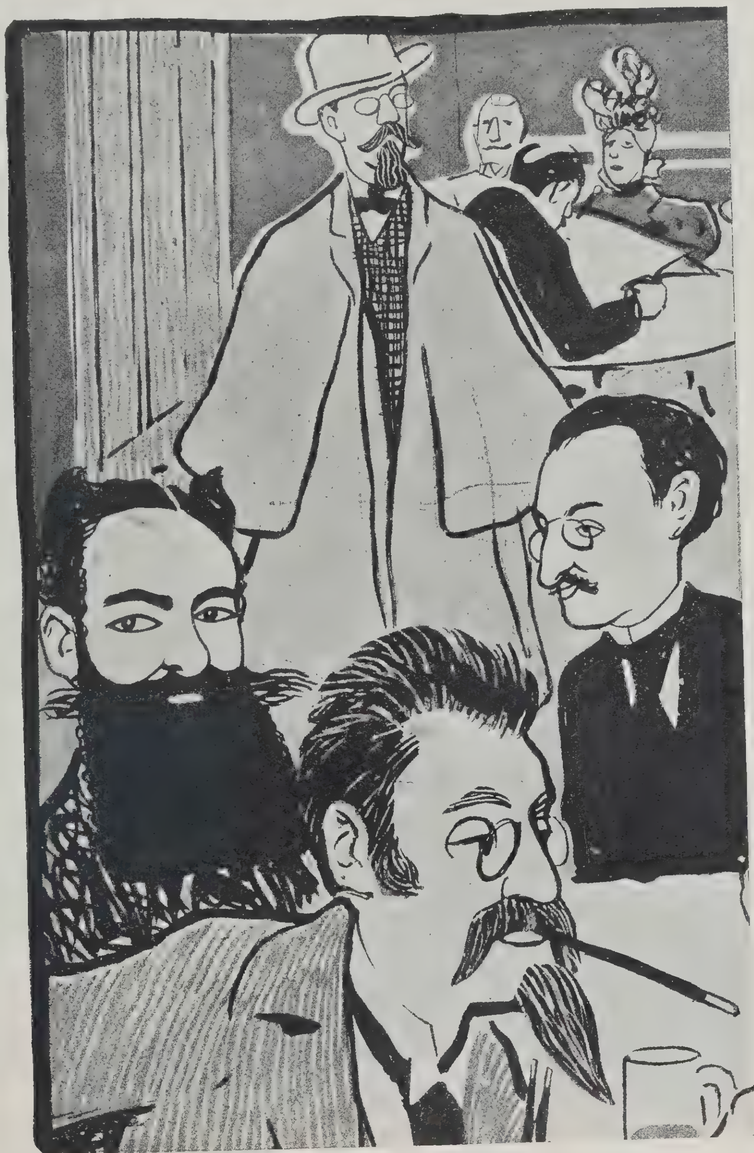


Abb. 35. Bruno Paul, Karikatur von Hermann Sudermann u. a.



Abb. 36. Großheringen a. d. Saale. (Naturaufnahme).

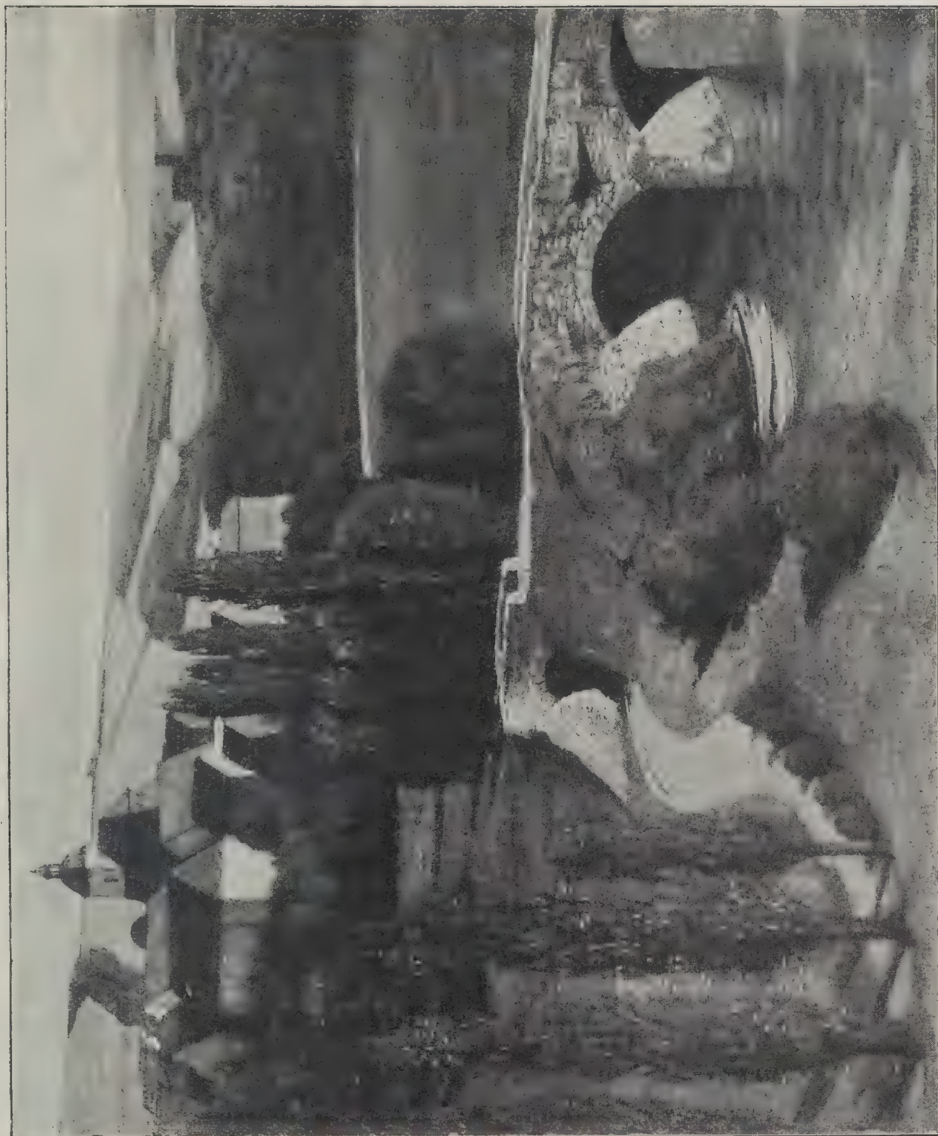


Abb. 37. Paul Schultze-Naumburg, Landschaft.

ziehen, um dort ‚das Motiv‘ zu malen. Denn, was dabei herauskäme, wäre etwas ganz anderes, als was ich als zweckdienlich erwartete . . . . Ich meide deshalb, wenn ich es kann, den Ort, wo dieses innere Erlebnis gegenüber der Natur stattfand. Denn dieser Eindruck ist seitdem nicht fossil geblieben, sondern hat sich seit der Befruchtung nach alten Lebensgesetzen entwickelt“ . . . . So gelangt er über das bloße Ausführen einer Studie hinaus zum Schaffen eines innerlich empfundenen, organisch entstandenen Bildes, und konnte daraufhin, damals noch ohne Kenntnis meiner vergleichenden Untersuchungen auf diesem Gebiete, weiterhin die bezeichnenden Worte schreiben: „Die Veränderungen sind oft so stark, daß ich die Orte, an denen ich die Anregung empfangen, später kaum wiedererkannte und kaum glauben wollte, daß das derselbe Fleck wäre. Es müßte eine interessante Aufgabe sein, diese Umwertung von Natur zum Kunstwerk bei verschiedenen Künstlern in anschaulichen Beispielen einmal vorzuführen.“ Die beiden Abbildungen geben ohne weiteres die Illustration hierzu — es ist wirklich nur ein großer, zusammenfassender Gesamteindruck aus dem Naturvorbilde herausgeholt und in konzentrierter, selbständiger Form zum Bilde gestaltet, das dennoch alles Wesentliche enthält. Und dabei sind nicht etwa Einzelheiten zusammengestoppelt worden, sondern es ist ein selbständiges Bildganzes von eigener, notwendiger Raum- und Farbwirkung daraus entstanden, das gleichwohl in allen Teilen ganz von Naturanschauung und Naturvorstellung gesättigt ist. So darf dieses Beispiel zugleich als Beleg dafür dienen, wie auch dem scheinbar schlichtesten Naturmotiv die tiefsten künstlerischen Wirkungen und Reize abgewonnen werden können, wenn ein Künstlerauge darauf blickte.

Gerade die moderne Landschaftsmalerei hat uns ja recht gezeigt, wie auch hierin das Gute so nah liegt. — In einem „Kunst und Natur“ überschriebenen Aufsatz sagt Wilhelm Bölsche: „Ich bin heute, wie alltäglich, am Müggelsee hingegangen. Unerschöpflicher Reichtum an intimen Wirkungen in dieser märkischen Landschaft!“ — Vor einem Menschenalter noch wäre ein solcher Ausspruch unmöglich gewesen, wäre er nicht verstanden worden, weil man die „märkische Streusandbüchse“ für den Inbegriff der Langweile und der „Häßlichkeit“ hielt.

Unsre Maler sind es gewesen, die uns hier neue Reize entdecken lehrten, die das stumpfere Auge vordem nicht sah. Dem Künstlerauge enthüllte diese einfache Natur ihre großen ernsten Züge, durch diese Vermittlung erst wurden sie auch der Menge verständlich. Und was man in einer solchen Landschaft zu sehen vermag, das zeigt in ganz besonderer Weise Walter Leistikow, von dem Abbildung 38 und 39 ein charakteristisches Gemälde mit dem zugehörigen Naturmotiv wiedergibt. Leistikow hat wie wenige die eigenartige Größe dieser Heidegegend mit ihren ragenden Kiefern und stillen Wasserspiegeln erfaßt, und er ist so der eigentliche Maler der Umgebung von Berlin, des Grunewalds, geworden. Aber gerade er ist dies nicht geworden durch ein mechanisches Abschreiben der Natur, durch kleinliche Wiedergabe dessen was jeder Philister tagtäglich sieht, sondern ein starkes dekoratives Talent (man denke z. B. an seinen Wandteppich) ließ ihn auch hier nur die Gesamtwirkung, nur das Wesentliche festhalten und herausheben, und rücksichtslos alles ausscheiden, was in dieses sein Gesamtbild nicht paßte. Überall gibt er nur in einfachster Form das Bezeichnendste: die großen senkrechten Linien der Kiefernstämme, ohne alles Detail der Rinde oder dergleichen; die massigen Silhouetten der Baumkronen, ohne die nähern Einzelheiten ihres Nadelwerkes; die grundlegenden Züge der Bodengestaltung: Ufersaum und Hügelrand, dazwischen nur zwei einfache Linien als Andeutung wichtiger Geländeabschnitte; das Unterholz und die am Wasser stehenden Büsche gleichfalls nur zu großen typischen Formen zusammengefaßt. Von allen den zahllosen Blättern und Nadeln, Gräsern und Blumen, wie sie die Photographie uns zeigt, ist nichts zu sehen; bei all ihrer Anmut im besondern würden sie hier nur stören. Verschwunden ist auch die kleinliche Einfassung von Menschenhand, die der See sich hat gefallen lassen müssen, und die Villa im Hintergrunde ist auf ihre einfachsten, fast mathematischen Grundformen reduziert. So entsteht ein geschlossener, harmonischer Bildeindruck, wo die Naturphotographie ein buntes Durcheinander von tausend Zufälligkeiten bietet. Nicht eine äußere Verschönerung oder Zurechtstutzung des Bildes ist jedoch vorgenommen worden, sondern aus ihrem eigensten Wesen heraus ist die Landschaft begriffen und entwickelt. Jener Prozeß,



Abb. 38. Naturmotiv aus dem Grunewald bei Berlin. (Zu W. Leistikows Landschaft.)



Abb. 39. Walter Leistikow, Landschaft. (Ölgemälde.)

den wir selbst vor der Natur nicht ohne Mühe erst durchmachen müssen, um durch die Schale zum Kern zu gelangen, ist im Kunstwerk bereits für uns vollzogen, und das Verständnis dadurch erleichtert oder überhaupt erst erschlossen. Und auch hier ist es nicht ohne eine deutliche Steigerung gewisser charakteristischer Elemente abgegangen. Die Massigkeit der Baumkronen, die Steilheit des Hügels am Hause, die bezeichnende Ausbiegung des knorrigen Kiefernstammes in der Mitte ist im Vergleich mit der Photographie ganz auffallend übertrieben, und doch dient alles dies nur der Verdeutlichung der Gesamtvorstellung, die der Künstler selbst von der Landschaft empfing und die er in uns hervorrufen will. — Der alte Jean Paul sagt einmal über poetische Landschaftsmalerei: „Aus den Landschaften der Reisebeschreiber kann der Dichter lernen, was er in der seinigen — auszulassen habe, wie wenig das chaotische Ausschütten von Bergen, Flüssen, Dörfern und die Vermessungen der einzelnen Beete und Gewächse, kurz, der dunkle Schutthaufe übereinander liegender Farben sich von selber in Ein lichtes Gemälde ausbreite . . . . Dieselbe Sonne geht mit einem anderen Rote vor der Mutter unter, welche der Dichter auf den Grab-Hügel eines Kindes stellt, und mit einem anderen vor der Braut, welche auf einem schönern Hügel dem Geliebten entgegen sieht oder zur Seite steht. Für beide Abende hat der Dichter ganz verschiedene Sterne, Blumen, Wolken und Schmetterlinge auszulesen. Wird uns die Natur roh und reich ohne ein fremdes milderndes Auge nahe vor unseres geschoben, folglich mit der ganzen Zerstreuung durch ihre unabsehliche Fülle: so bekommen wir einen Brockes, Hirschfeld, und zum Teil einen Thomson und Kleist; jedes Laub-Blatt wird eine Welt, aber doch will der Fehl-Dichter uns durch eine Laubholzwaldung durchzerren.“ Fast ohne Abänderung ließen sich diese Worte auch auf den wirklichen Landschaftsmaler anwenden; denn das heutzutage so gern und beinahe bis zum Überdruß gebrauchte Wort „Stimmung“ bedeutet im Grunde nichts anderes, als die innere Vorstellung des Malers, die derselbe durch die künstlerische Umwertung des Naturvorbildes auch uns zu suggerieren vermag, und stimmungslos ist jede bloße Naturabschrift, in der die Natur „roh und reich ohne ein fremdes milderndes Auge“ uns wieder-

gegeben wird. — Auch die Farbe dient derselben Aufgabe, wobei es freilich in unserm Beispiel von beträchtlichem Einfluß ist, daß das Ganze in eine abendliche Beleuchtung übersetzt wurde. Es sollte etwas von der geheimnisvollen, mystischen Stimmung zum Ausdruck gelangen, die die Natur nach Sonnenuntergang oft umfängt. Da verschwinden viele Einzelheiten von selbst für unser Auge, andere ballen sich zu einheitlichen Massen zusammen und bringen so neue, nur der Dämmerung eigne Formen hervor. Das Blau des Himmels ist in ein fahles Grau übergegangen, das Grün des Rasens und der Sträuche stumpf und matt, die Kronen der Kiefern nächtlich schwarz, und nur im Weiß des Hauses klingt noch leise das Tageslicht fort. Auch dieser farbige Eindruck also, der vor allem die schwere, fast feierliche Stimmung des Bildes hervorruft, ist vereinfacht und auf seine wesentlichen Elemente beschränkt. —

Man könnte mir vielleicht einwenden, dieses Beispiel einer fast handgreiflich stilisierten Landschaft sei ja wohl ganz geschickt gewählt, um das, worauf ich abziele, daran zu zeigen, allein eine allgemeine Beweiskraft wohne der subjektiven Auffassung eines einzelnen, die noch dazu gewiß vielen widerstrebe, doch nicht inne. Aber einmal wird man wohl stets von dem ausgehen, was ein aufgestelltes Problem am schlagendsten zu beleuchten geeignet ist, und andererseits war eben unbedingt ein so ausgeprägter Stilist notwendig, um den großen monumentalen Zug gerade dieser Landschaft aus dem Dunst von Vorurteil und Spießbürgertum überzeugend herauszuschälen und anderen mitzuteilen. Es gehörte in der Tat eine gewisse Kraft der Wirkung, eine besondre Energie der Ausdrucksmittel dazu, um das, woran die Bewohner der Millionenstadt täglich teilnahmlos vorübergingen, vom Banne der Gleichgültigkeit zu befreien. Nur so, wie er es getan hat, konnte Leistikow den Typus des „Grunewaldsees“ schaffen, und er ist ein rechter Schulfall dafür, wie wir tatsächlich mit den Augen des Künstlers sehen lernen und dadurch tiefe Anregung und Bereicherung erfahren, nicht nur in der Kunst, sondern rückwirkend dann auch in der Natur selbst. Goethe hat sich mehrfach über seine Fähigkeit ausgesprochen, die Natur gleichsam durch das Auge eines bestimmten Künstlers zu betrachten; ja Oskar Wilde hat in einem seiner Dialoge über Kunst aus solchen Zusammenhängen heraus

sogar den paradoxen Satz geistreich verfochten, daß die Natur die Kunst nachahme, und nicht umgekehrt! — Trotzdem sei zugegeben, daß unsre Beweisführung einseitig und lückenhaft wäre, wenn sie nur auf so ausgeprägte Beispiele, nur auf eine besondre Richtung, sich stützte. Mancherlei Wege führen zum Stil, und so wollen wir denn, nachdem wir an diesem „klassischen Fall" einer stilisierten Landschaft unser Auge geschärft haben, zu einem Bilde übergehen, worin die umbildende Tätigkeit des Künstlers bei weitem nicht so offen zutage liegt, als dort.

Wenn sich in der neueren deutschen Kunst, wie heutzutage allerwärts, die Landschaft einen ganz besondern Ehrenplatz errungen hat, so ist dies vor allem andern darauf zurückzuführen, daß sie in inniger Versenkung und liebevollster Beobachtung die intimsten Wirkungen der heimischen Natur entdeckt und offenbart hat. „Intimität" und „Erdgeruch" wurden die gebräuchlichsten Schlagworte zum Lobe dieser „Wirklichkeitskunst", zu deren besten Vertretern man sicherlich die Karlsruher Schule zählen kann, und als höchster Ruhmestitel galt es, wenn ein Bild „ganz vor der Natur gemalt" war. Wie falsch es aber wäre, diese Männer nun für bloße Abschreiber der Natur zu halten und sie als Zeugen anzurufen dafür, daß das Heil der Kunst nur in objektiver Wiedergabe des Gesehenen liege, das lehrt gerade das Werk eines Karlsruhers, das „Eifeldorf" von Hans von Volkmann (Abbildung 40 und 41).

Es unterliegt gar keinem Zweifel, daß hier die Wirklichkeit mit der größten Liebe und Ehrlichkeit studiert ist. Eine ganze Reihe von Bleistiftskizzen, Zeichnungen, Farbstudien usw. zu diesem Bilde legen das beste Zeugnis hierfür ab. Auch ist nicht etwa das Ganze einem mehr dekorativen Prinzip untergeordnet, sondern die Einzelformen sind bis ins kleinste treu beobachtet und trefflich zum Ausdruck gebracht. Man kann wohl sagen: hier hat die Natur nicht bloß als allgemeine Anregung gedient, hier ist sie wirklich im Bilde wiedergegeben, ein kräftiger Realismus im vollen Sinne des Wortes. Aber wie ist doch auch hier schließlich der Natureindruck geläutert und verstärkt, wenn wir näher zusehen. Vieles tut wiederum die bloße Wahl des Ausschnittes; der rasselose Vordergrund ist weggefallen, so daß die schlanken Stämme die ganze Bildfläche in wirkungsvollen Senkrechten durchschneiden. Weggefallen

ist sodann die langweilige Landstraße und der erdrückend schwere Baum zur Linken, verstärkt und hervorgehoben dagegen das Ansteigen der Wiese nach dem Dörfchen zu und die Berglinien des Hintergrundes. Sorgsam herausgeholt wurde aber namentlich — und das zeigt gerade den spezifischen Maler — die Licht- und Farbenwirkung, was leider in der farblosen Reproduktion nur ungenügend zur Geltung kommt. Die sonnige Wiese und die hell beschienenen Häuser in der Mitte, im Gegensatz zum Wolkenschatten vorn und zu den blauen Bergen in der Ferne, das ist das eigentliche malerische Problem, das hier in voller Klarheit zum Ausdruck gelangen sollte, und das im Kunstwerk eben stärker und eindringlicher auf uns wirkt, als die zufällige und vorübergehende Naturerscheinung. Denn wie ein Stilisieren der Form, so gibt es auch ein Stilisieren von Luft und Licht, von Farbe und Atmosphäre; die moderne Freilichtmalerei beruht zu großen Stücken nur hierauf, und wenn man aus formalen und inhaltlichen Gründen nichts als einen absoluten Naturalismus in ihr erblicken wollte, so war das meiner Meinung nach eine gründliche Verkennung dieses wichtigen Umstandes. Wenn umgekehrt lange Zeit so manche Farbe der Modernen, besonders etwa das Grün der Karlsruher, als giftig und unnatürlich verschrieen wurde, so war dies wiederum nur ein Beweis dafür, daß sie allerdings farbige Erscheinungen aufsuchten und betonten, die man bisher noch nicht in dieser Weise erfaßt hatte. Allbekannt ist der lächerliche Streit der Alten und der Jungen, ob die Wiesen wirklich „so grün“ seien — als ob das nicht völlig gleichgültig wäre, wenn nur die Wiese im Bilde als solche wirkt. Sehr klar hat sich hierüber Böcklin einmal gegen Rudolf Schick ausgesprochen, der in seinen Aufzeichnungen berichtet: „Jedes Bild ist eine Harmonie in sich und ohne Beziehung zu der jeweiligen äußeren Natur. Man muß im Bilde nur die relativen Farben-, Licht- und Schattengegensätze geben wollen, denn den direkten Vergleich mit der Natur hält das größte Kunstwerk nicht aus. — Wenn man z. B. Rosen malt, so soll man nicht eine Rose daneben halten und nun die Rosenfarbe nachahmen wollen, sondern sich nur den Bau und die plastische Erscheinung dieser Blüte ansehen und so lange stimmen, bis sie zu den anderen Farben im Bilde eine rosenfarbene Erscheinung habe. — So hat Böcklin in dem



Abb. 40. Naturmotiv aus Lissingen bei Gerolstein.
(Zu Hans v. Volkmanns Bild „Eifeldorf".)

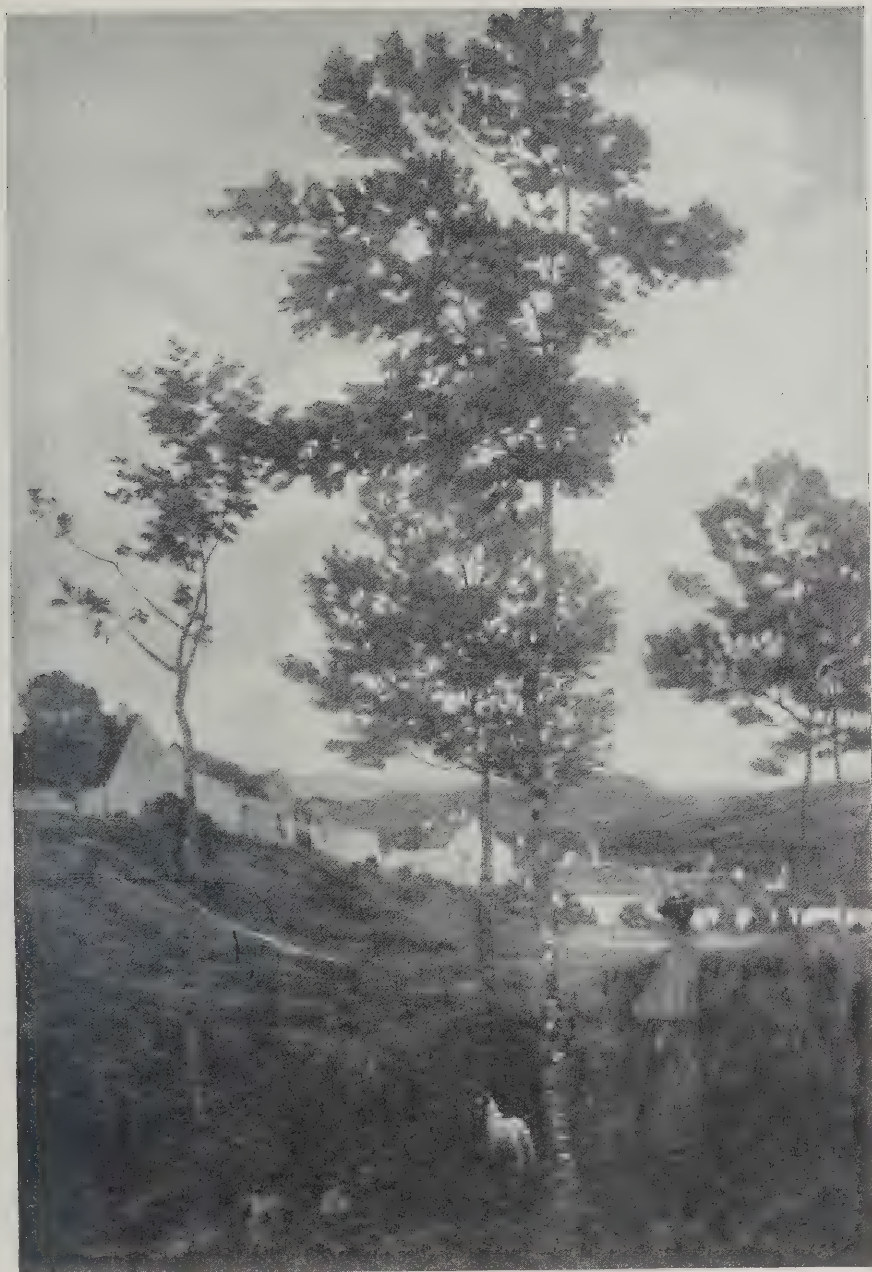


Abb. 41. Hans v. Volkmann, Eifeldorf. (Ölgemälde.)

Bilde Amaryllis die Rosen gemalt. Er weiß nicht, ob das die wirkliche Farbe ist und ob man sie mit einer daneben gehaltenen Rose vergleichen dürfe; vielleicht habe er sie nur mit Morellensalz gemalt, aber trotzdem wirken sie als Rosen.“ —

Auch hier kommt es also nicht auf die Frage nach der brutalen „Richtigkeit“ im einzelnen, sondern nur auf die künstlerische Kraft des Ganzen an, und diese haben die Karlsruher gerade als Stilisten der Licht- und Farbenwirkungen in unserer deutschen Landschaft inzwischen wohl hinlänglich bewiesen. Nur dadurch ist ihr großer bleibender Erfolg erklärlich und berechtigt, daß sie Eignes zu geben wußten, denn keine noch so geschickte Naturnachahmung vermag den starken Anregungsgehalt zu ersetzen, der von einem echten Künstlergeist ausströmt. — Besonders bekannt und beliebt sind die Karlsruher ja in neuerer Zeit durch ihre Lithographien geworden, und so ist es mir von größtem Werte, das gleiche Motiv auch noch in einer Lithographie von der Hand desselben Künstlers neben das Gemälde stellen zu können (Abbildung 42), um daran schon hier eine weitere wichtige Frage kurz zu erläutern, die später in anderem Zusammenhang noch besonders besprochen werden wird: die Einwirkung des Materials und der Technik auf den Stil*). — Die Lithographie ist eine vorwiegend zeichnerische Technik, die hauptsächlich mit Strichen und Flächen, aber nur mit wenigen und einfachen Farbmitteln zu rechnen hat. So köstliche farbige Wirkungen sie damit auch zu erzielen vermag, so kann man doch von einer eigentlichen malerischen Darstellungsweise bei ihr nur bedingt reden. Daß der Künstler dies wohl gefühlt und sich diesem Stilgesetz willig unterworfen hat, zeigt unsere Abbildung in bester Weise. Es bedarf kaum eines besondern Hinweises darauf, wie hier der malerische Stil eben auf Grund des andern Materials, der andern Technik, in einen zeichnerischen verwandelt worden ist, und wie damit an Stelle der Farbe die Form das Hauptinteresse beansprucht. Unwillkürlich hat die eigenartige Beschränkung in den Ausdrucksmitteln, wie sie die Lithographie

*) Daß in dem Druck alles umgekehrt erscheint, liegt daran, daß der Künstler das Bild so wie es war auf den Stein bzw. die Aluminiumplatte brachte. Beim Abdrucken mußte dann alles im Gegensinne kommen.



Abb. 42. Hans v. Volkmann, Eifeldorf. (Algraphie.)

dem Künstler auferlegt, eine noch weit größere Vereinfachung, eine strengere Stilisierung mit sich gebracht, als dies bei der freieren Technik des Ölbildes der Fall war. Besonders auffällig ist dies bei den Wolken, die im Gemälde weich und tonig mit dem farbigen Eindruck des Ganzen verschmelzen, hier aber sich zu massigen Gebilden von ausgesprochener Form zusammenballen, und den Charakter des ganzen Blattes wesentlich mit bestimmen. Der blaue Himmel dazwischen, dessen einzelne Abstufungen und Töne im Bilde sorgfältig studiert und zu den Wolken gestimmt waren, ist jetzt einfach mit derber Schraffierung zugedeckt, und ebenso ist der Vordergrund nur in seinen einfachsten und allgemeinsten Formen mit kräftigen Strichen herausmodelliert. Aus dem gleichen Motiv ist so unter der Hand desselben Künstlers etwas ganz Neues, Andres geworden, und wir finden in augenfälligster Weise den wichtigen Satz bestätigt, daß die Art der Umbildung des Naturvorbildes zum Kunstwerk von Material und Technik in wesentlichen Stücken mit abhängt, ein Satz, der für die Erkenntnis der Eigenart der verschiedenen Kunstgattungen von grundlegender Bedeutung ist. Die Hauptsache ist und bleibt freilich die Persönlichkeit des Künstlers, die dahinter steht, und ich will im Anschluß hieran einige Worte mitteilen, die mir Hans Thoma über die Entstehung seiner bekannten Lithographie „Taunuslandschaft" (Abbildung 43) schrieb: „Ich habe die Federzeichnung mit lithographischer Tusche auf Umdruckpapier direkt nach der Natur gezeichnet und so ist sie auf den Stein übergetragen. Nachher machte ich die Tonplatte dazu. Beim Zeichnen war mein ganzes Bestreben den vor mir befindlichen Naturausschnitt so getreu wiederzugeben wie es mir möglich ist — fast so als ob ich den Auftrag hätte, ein Porträt recht ähnlich zu zeichnen. Mehr habe ich nicht dazu getan oder weggelassen. Vielleicht ist das Bild fast photographisch richtig in den Verhältnissen — was es stylistisch macht ist die Übersetzung in mein Material, diesmal die Federzeichnung, oder meine Hand, die sich hierin zeigt. — ‚Der Styl ist der Mensch', und so wird es sich wohl in jeder künstlerischen Handarbeit ausdrücken, ob nun der Gegenstand genau abgezeichnet oder ob er erfunden ist in freier Willkür." — Deshalb gilt auch beim „porträtieren" einer Landschaft der gleiche Satz, den wir vorhin für das menschliche



Abb. 43. Hans Thoma, Taunuslandschaft.

Porträt feststellten, daß es nämlich nicht dasselbe ist, wenn zwei dasselbe tun. H. Wölfflin beginnt sein prachtvolles Buch über die Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe mit einem Hinweis auf die doppelte Wurzel des Stils, und führt als Beleg eine reizende Stelle aus Ludwig Richters Lebenserinnerungen an, die auch hier ausführlich wiedergegeben sei, weil sie so recht unmittelbar und anschaulich unseren Satz erhärtet. Richter erzählt da, wie er einmal als junger Mensch mit drei anderen Malern in Tivoli die gleiche Landschaft zu malen unternahm, wobei jeder fest entschlossen war, nur das Gesehene möglichst objektiv, treu wie im Spiegel wiederzugeben: „Wie wenig das aber dennoch gelingen wollte, erfuhr ich gerade hier in Tivoli recht auffallend. Wir saßen einst unserer vier auf einem schmalen Felsvorsprung eng nebeneinander, der großen Kaskade des Anio gegenüber. Jeder befleißigte sich der möglichsten Treue in der Wiedergabe des Gegenstandes, und deshalb war ich nicht wenig überrascht als ich, am Schluß der Arbeit aufgestanden, die vier vor mir liegenden Bilder überblicken konnte und sie so abweichend voneinander fand. In der Stimmung, in Farbe, im Charakter der Kontur war bei jedem etwas anderes hineingekommen, eine leise Umwandlung zu spüren. Ich merkte, daß unsere Augenpaare wohl das Gleiche gesehen, aber das Gesehene in eines jeden Inneren je nach seiner Individualität sich umgestaltet hatte. Am stärksten trat das bei einem Melancholikus hervor. Bei ihm waren die bewegten Umrisse der Busch- und Felsmassen ruhiger und geradliniger, die heitere Farbe der goldig bräunlichen Felsen bleicher und trüber geworden; dagegen machte sich ein nächtliches Violett in den Schatten sehr geltend, welche in der Natur doch so klar und farbig erschienen. Kurz, des Menschen Art offenbarte sich ganz entschieden in seiner Malerei, und so war es bei einem jeden. Ich will dabei nicht verhehlen, daß mir das eigene Opus zwar unsicher, tastend, suchend, aber gegen die drei andern am objektivsten und treuesten erschien.“ Richter selbst bemerkt hierzu, daß diese Tatsache an sich ihm nichts Neues gewesen, sondern ihm nur besonders klar daran geworden sei; und Wölfflin fügt mit Recht hinzu, daß uns die vier Werke wahrscheinlich untereinander sehr ähnlich, nämlich ausgesprochen „nazarenisch“, erscheinen würden, womit abermals ein Hinweis auf

den Begriff des historischen „Zeitstiles“ im Unterschied zum persönlichen Stil des einzelnen Künstlers gegeben wird. Für beide aber ist immer wieder das Verhältnis zwischen Natur und Kunst maßgebend. — Wie weit dieses „Hineinsehen“ eigener Vorstellungen und Phantasiegebilde in eine Landschaft gehen kann, das zeigt sehr reizend eine Geschichte, die der französische Maler Guillemet von seinem Lehrer C. Corot berichtet hat. Beide malten einst gemeinsam vor der Natur, und Corot sagte zum Schüler, er solle immer nur malen, was er sehe. Nach einiger Zeit betrachtete Guillemet das Bild seines Lehrers und brach in die Worte aus: „Aber Sie sagten doch eben, ich solle malen was ich sehe!“ — „Gewiß.“ — „Und diese Nymphen?“ — „Ich sehe sie,“ erwiderte Corot, „siehst du sie denn nicht?“ — Guillemet gestand später selbst: Ich habe sie nicht gesehen, und darum bin ich ein Schüler geblieben. — So also steht es mit Porträt und Landschaft; weit entfernt, bloße Abschriften zu bedeuten, sind sie in ihren echten und großen Leistungen vielmehr vollgültige Äußerungen künstlerischer Individualität, und weit entfernt unsere Auffassung vom Wesen der Kunst zu widerlegen oder zu durchbrechen, bieten sie vielmehr nur neue Gesichtspunkte dar, um dieselbe zu stützen, und bilden gerade den allerstärksten Beweis für deren Richtigkeit. Nur ein schlechtes Porträt, nur eine unkünstlerische „Vedute“ — wie es sie ja freilich zu Tausenden gibt — werden deshalb durch die mechanische Naturwiedergabe, durch die Photographie, ersetzt und verdrängt, und das wollen wir nicht beklagen, denn sie verdienen es nicht anders. Es ist sogar ein untrüglicher Maßstab für den künstlerischen Wert eines Bildnisses, eines Landschaftsgemäldes, wenn wir uns fragen: würde es durch eine vollendete farbige Photographie erreicht und ersetzt werden können? Wird diese Frage bejaht, so ist das Bild gerichtet. — Indessen ist hier der Ort, uns kurz mit einem anderen Problem auseinanderzusetzen, mit dem der sogenannten Kunstphotographie (Gummidruck), die in jüngster Zeit überraschende Fortschritte gemacht hat, und die namentlich auf dem Gebiet von Porträt und Landschaft ihre besten Leistungen hervorbringt, aber neuerdings auch das Figurenbild mit Erfolg in den Bereich ihrer Tätigkeit gezogen hat. Gewiß ist, daß die wenigen Männer, die hierin

9*

bisher das Höchste erreicht haben, ein gut Teil echter künstlerischer Fähigkeiten besitzen und besitzen müssen. Auch sie wollen keineswegs eine rohe Naturabschrift geben, sondern ihre subjektive Vorstellung; sie wissen ihren Porträts Charakter, ihren Landschaften Stimmung, ihren Figuren Bewegung zu verleihen, und sie erreichen dies genau so wie der Künstler durch Weglassen der Details, durch Betonen des Wesentlichen, kurz gleichfalls durch eine Art Übersetzung, so daß sie in dieser Hinsicht wiederum nur unsere Ansicht zu bestätigen geeignet sind. Eigentümlich ist freilich die Art, wie sie ihr Ziel erreichen. Während der Maler gleich von vornherein nur das aufnimmt und verarbeitet, was er wirklich braucht, nimmt die Linse, die nicht umsonst das „Objektiv" heißt, wahllos alles auf, was vor ihr ist, und der Kunstphotograph entfernt dann, soweit er sich nicht schon durch unscharfes Einstellen einigermaßen geholfen hat, unter unendlicher Mühe all das Unnötige und Störende mit Hilfe der verschiedensten Mittel, wie unscharfes Kopieren, rauhe Papiere mit ihren Zufälligkeiten, mehrfaches Übereinander-Kopieren, ja durch manuelles Eingreifen auf dem Negativ mit Verstäuber und Pinsel. Er schlägt so recht eigentlich den umgekehrten Weg zur Erreichung seines Zieles ein, wie der Künstler, und bei aller Hochschätzung der Tätigkeit dieser Männer kann man sich doch oft des Gefühles nicht ganz erwehren, als sei das Verfahren eben doch ein Zwitterding. Photographie ist es längst nicht mehr, und eigentliche Kunst ist es doch auch wieder nicht, obgleich vielleicht der Urheber eines solchen Bildes künstlerische Fähigkeiten genug besäße, um seine Vorstellung sogar mit geringerer Mühe künstlerisch frei zu verkörpern. So aber legt er sich die geistige Fessel des mechanischen Apparates an, nur um sie dann mit größter Anstrengung wieder zu sprengen — ein Widerspruch, über den ich nicht hinauskomme, gerade den besten Leistungen der Kunstphotographie gegenüber, wie etwa Th. und O. Hofmeisters „Nachtgang", der in Abbildung 44 vor Augen geführt wird. Ganz gewiß spricht aus diesem Blatte eine ausgesprochene Stimmung, eine durchaus selbständige künstlerische Empfindung, aber in Wirklichkeit ist hier auch völlig frei mit dem Naturvorbild geschaltet worden, und die kompliziertesten Mittel wurden angewandt, um gerade diesen Eindruck zu

erreichen, der wiederum nicht der Naturabschrift, sondern der Phantasie entsprang. Besonders sind die hellen Lichtstreifen am Himmel, die so wesentlich die ganze Stimmung bedingen, direkt mit der Hand herausgewischt, es kann also von einer mechanischen Wiedergabe der Natur keine Rede mehr sein. —

Wo bleibt nun aber nach allem Gesagten eine ganze große, von der einen Seite ebenso hart geschmähte als von der andern Partei hoch gepriesene Kunstrichtung: der „Naturalismus"?! Gewiß wäre unsere ganze



Abb. 44. Th. und O. Hofmeister, Nachtgang. Künstlerische Naturaufnahme.

Betrachtung hinfällig, wollten wir hierauf die Antwort schuldig bleiben, die sich freilich logischerweise aus unseren bisherigen Betrachtungen ganz von selbst ergibt. Sie lautet: Naturalismus im Sinne einer sklavischen, bedingungslosen Nachahmung der Natur, wie man das Wort meist aufzufassen pflegt, hat mit dem Begriff „Kunst" überhaupt nichts zu schaffen; jedes wirkliche Kunstwerk, mag es scheinbar noch so treu sich der Natur anschließen, bietet doch schließlich etwas anderes, als das Vorbild, und erst dadurch ist es ein Kunstwerk. Um dies zu

beweisen, wollen wir einen dieser extremen „Naturalisten" oder „Impressionisten" auf unsere Frage hin prüfen, und ich denke, Max Liebermann darf als klassischer Vertreter dieser Richtung gelten. Es gibt eine Photographie von ihm, wie er mit Pinsel und Palette im Freien steht, vor ihm sein Bild, und daneben das dazu verwendete Modell, ein alter Mann, den er öfters gemalt hat (Abbildung 45). Diese Aufnahme gilt stets, und mit Recht, als Beweis dafür, wie unmittelbar er der Natur zu Leibe geht, wie seine ganze Kunst ohne den engsten Zusammenhang mit der Natur undenkbar ist. Sehen wir aber das Resultat seiner Arbeit, das jetzt im Museum zu Königsberg befindliche Gemälde, im Vergleich mit dem benutzten Naturvorbild genauer an (Abbildung 46 und 47), so erkennen wir deutlich, daß es selbst hier mit einer bloßen Abschrift durchaus nicht getan ist, daß vielmehr auch bei ihm die spezifische Künstlertätigkeit das Bild erst zum Kunstwerk gestaltet. — Vor allem fällt auch bei diesem Beispiel wiederum auf, wie viele Einzelheiten die Naturphotographie bietet, die der Künstler unterdrückt hat. Namentlich an der Kleidung, am Tragkorb, im Gestrüpp des Bodens ist außerordentlich stark vereinfacht, und der treffende Ausspruch Liebermanns: „Zeichnen ist die Kunst fortzulassen" gilt auch für seine Bilder, wie er denn ein andermal gesagt hat: „Nicht das sogenannte Malerische ist's, was ich suche, sondern die Natur in ihrer Einfachheit und Größe aufzufassen — das Einfachste und Schwerste"*). Weniger deutlich erkennbar ist in der einfarbigen Reproduktion die Behandlung von Licht und Luft, die gleichfalls in einem Hervorheben des Wesentlichen, in einem Verstärken des Charakteristischen am Natureindruck gipfelt. Gerade hierin liegt aber ein Hauptmoment für die künstlerische Qualität dieses Bildes, und man kann auch aus unseren Abbildungen wenigstens einigermaßen sehen, wie hart und trocken, gleichsam isoliert, das Modell auf der Naturphotographie in seiner Umgebung steht, während im Bilde Figur, Erdboden und Himmel durch die Betonung der ausgleichenden Wirkung der

---

*) Vgl. auch Liebermanns späteren Aufsatz: Die Phantasie in der Malerei. Neue Rundschau, März 1904 (auch als Broschüre, Berlin 1916, und in den Gesammelten Schriften).



Abb. 45. Max Liebermann, im Freien malend.



Abb. 46. Modell zu Max Liebermanns Bild „Alter Mann“.



Abb. 47. Max Liebermann, Alter Mann.

Atmosphäre zu einem einheitlichen Ganzen verschmolzen erscheint. Zugleich ist die Bewegung des langsamen, schwerfälligen Schreitens mit einer Eindringlichkeit dargestellt, wie dies eine Photographie niemals vermöchte, auch wenn sie sich genauer an die vom Künstler gewählte Stellung anschlösse, als die hier wiedergegebene. Wir finden hier aufs neue das bestätigt, was wir oben über die Darstellung der Bewegung erkannt haben, und es ist für diese Frage von größtem Interesse zu erfahren, daß gerade Liebermann, der Meister in der künstlerischen Erfassung momentaner Bewegungen, den Gebrauch des photographischen Apparates grundsätzlich verschmäht, ja ausdrücklich verwirft. Denn der Künstler selbst ist sich recht wohl bewußt, worauf es hier ankommt und worin seine eigentlich künstlerische Tätigkeit besteht; wenn er sich selbst mit Stolz einen „Naturalisten" nennt, so meint er dies eben nur im Sinne einer festen Basis auf dem Boden der Natur, nicht im Sinne eines Abschreibers. Wer ihn anders auffaßt, versteht seine Intentionen nicht, und einen solchen Naturalismus weist er selbst weit von sich. Auch das Wort „Komposition", das auf manche Naturfanatiker wie ein rotes Tuch wirkt, hat für ihn durchaus nichts Schreckliches. „Ich komponiere genau so sehr wie irgendein anderer," so sagte er gelegentlich von einem seiner Bilder, „man merkt's nur nicht so". An unserm Bilde kann man übrigens gerade dies doch merken, wenn man die Naturaufnahme daneben hält; wie diese Figur in den Raum gestellt ist, wie sie die Bildfläche ausfüllt ohne gedrückt zu sein, wie der Umriß des Tragkorbes sich der linken oberen Ecke des Bildes einfügt, und wie endlich der größere Raum zur Rechten, in den nur der Arm mit dem Stock hineintastet, den Eindruck des Vorwärtsschreitens verstärkt — das alles wird jeder, der nur einige künstlerische Empfindung besitzt, von selbst fühlen. So können wir denn als Schlußstein unserer vom stilisierten Ornament beginnenden Beobachtungsreihe es aussprechen, daß auch der reinste sogenannte Naturalist, wenn er eben ein wirklicher Künstler ist, niemals die Natur so wiedergibt oder auch nur wiederzugeben sucht, wie sie ist, sondern stets, nach Zolas Worten, „ein Stück Natur, gesehen durch ein Temperament". Und auf der zweiten Hälfte dieses Satzes liegt sogar der Schwerpunkt. —

Mögen also die Ausdrucksmittel im einzelnen, die Gegenstände der Darstellung noch so verschieden sein: das Grundprinzip bleibt das gleiche, und es wird uns vor manchem Irrtum bewahren, wenn wir es erkannt haben. So pflegt das große Publikum gemeinhin alle Künstler als Naturalisten zu verschreien, die ihren Werken Stoffe aus dem alltäglichen Leben zugrunde legen, die wie man sagt „gewöhnliche“ oder „häßliche“ Gegenstände darzustellen sich nicht scheuen. Wie unendlich flach und unüberlegt derartige Äußerungen sind, wollen wir an einem besonders interessanten und aufschlußreichen Beispiel näher erörtern, an Graf Leopold Kalckreuths seinerzeit viel umstrittenem Bilde „Die Fahrt ins Leben“, das sich im Breslauer Museum befindet (Abbildung 51). Es existiert zu demselben eine ganze Reihe von Vorarbeiten, Studien und zufälligerweise auch Naturphotographien, aus denen hier leider nur wenige ausgewählt werden konnten. Immerhin genügen dieselben, um einen Einblick in den künstlerischen Schaffensgang zu gewinnen und klar zu erkennen, welch tiefgehender Umwertungsprozeß auch hier vor sich gehen mußte, bevor das Naturvorbild zum Kunstwerk sich gestaltete. — Da sieht der Künstler eine vom Alter gebeugte Bauersfrau, die einen Kinderwagen mit dem Enkelkindchen darin zieht. Der Vorgang reizt ihn; flugs das Skizzenbuch zur Hand, und eine flüchtige Bleistiftzeichnung nach der Natur gefertigt, so wie er die Sache vor sich sieht (Abbildung 48). Das möchte wohl ein Bild geben! — Die Alte wird bestellt, sie muß ihre charakteristischere Volkstracht anlegen, und so sehen wir sie in der photographischen Aufnahme mit ihrem Wägelchen vor dem Hause des Künstlers stehen: ein reines Abbild der alltäglichen Wirklichkeit, in wahlloser, zufälliger Umgebung (Abbildung 49). Eine Menge von Versuchen folgt nun, den Vorwurf zum Bild zu gestalten. Die Raumbegrenzung wird bald so, bald so gewählt, die Landschaft mannigfaltig variiert. Vor allem aber sinkt der Horizont immer tiefer und tiefer, bis Weib und Wagen fast nur noch als Silhouette sich gegen den Himmel abheben. Und zu Haus am Schreibtisch tritt dann spontan der eigentliche künstlerisch fruchtbare Moment ein: ein kleines Blättchen Konzeptpapier, auf der Rückseite mit Zahlen bedeckt, nimmt plötzlich die fertige Bildidee auf, die flüchtig mit Tusche und Feder hingeworfen wird, so wie sie in



Abb. 48. Graf Leopold von Kalckreuth, Bleistiftskizze zu dem Bilde „Die Fahrt ins Leben“.



Abb. 49. Modell zu Graf Kalckreuths „Fahrt ins Leben“.

der Vorstellung des Künstlers entstanden ist (Abbildung 50). Was folgt, ist nur noch ausführende Arbeit, die Hauptsache, die Konzeption, ist geschehen. Und wenn jemand noch daran zweifeln sollte, daß dem wirklich so sei, so vergleiche er nur unsere Bilder genauer daraufhin, und er wird finden, daß die flüchtige „Schmierskizze“ mit Tusche dem fertigen Gemälde geistig weit näher steht, als die Naturphotographie. Hier ist die Begrenzung im Raum endgültig festgelegt, mit der das Bild steht und fällt; mit a und b sind sogar die beiden hauptsächlichen Ab-



Abb. 50. Graf Leopold von Kalckreuth, Bildskizze zur „Fahrt ins Leben“.

schnitte der Komposition ausdrücklich bezeichnet; hier ist die Wirkung der einfachen großen Silhouette gegen den hellen Himmel, die endlose Weite der Landschaft mit dem tiefen Horizont, schon voll zum Ausdruck gelangt. Und wer das Bild selbst kennt, wird sogar schon etwas von dem farbigen Problem desselben in der Skizze wiederfinden: von dem Gegensatz der kalten, beschatteten Silhouette der Figur gegen die warme, leuchtende Luft, der dann ganz aus dem Eigenen erst im Gemälde selbst herausgearbeitet worden ist. Was will gegen diesen Akt freigestaltender Schöpferkraft das Wenige besagen, was vom Modell

unmittelbar übernommen ist! Das Naturvorbild ist hier wirklich nur Rohstoff, der verarbeitet wird, nur Mittel zum Zweck, körperlicher Träger des künstlerischen Gedankens, oder wie wir es nennen mögen. Und wie vieles ist in der Ausführung doch auch verändert, vereinfacht, verstärkt, in der Kleidung, im Kopf, in der ganzen Haltung; wie aus einem kräftigeren Holz geschnitzt sieht die Gestalt jetzt aus. So kommt



Abb. 51. Graf Leopold von Kalckreuth, Die Fahrt ins Leben.

es, daß wir schließlich nicht eine einzelne Bauersfrau mit ihrem Korbwägelchen mehr vor uns sehen, sondern den Typus des mühseligen Alters, das, sorgenbeschattet, die ahnungslose Jugend der leuchtenden Helle des Lebens entgegenfährt. Und so ist der Name, den Kalckreuth dem Bilde gegeben hat, mehr als nur eine geistreiche Pointe: die Fahrt ins Leben. Und wie weit ist er dabei entfernt von der faden „Verschönerung" der Natur, wie sie eine ganze Kategorie von sogenannten

Genrebildchen liebt, mit ihren reingewaschenen Sonntagsbauern, Salontirolern u. dergl. Gewiß ist diese alte Frau nach unserem Sprachgebrauch „häßlich“; aber nicht indem er ihre einzelnen Züge verschönerte hat sie der Künstler zum Bilde gestaltet, sondern indem er in der unscheinbaren Form die eigenartige Größe erkannte und zur Geltung brachte. Und das ist die rechte „Ästhetik des Häßlichen“. Geistiger und künstlerischer Gehalt, monumentale Wucht der Darstellung im einzelnen wie der Stimmung im ganzen, farbige und formale Ausdrucksmittel durchdringen sich so zu einem Werke von großer, echter, bleibender Wirkung. Nur der Unverstand kann hier über Naturalismus zetern, weil der Vorwurf dem gewöhnlichen Leben abgelauscht ist. Nein, auch der Darsteller der alltäglichen Wirklichkeit kann einen großen, abgeklärten, monumentalen Stil haben, der ihn weit hinaus hebt über die plumpen Naturabschreiber, auf die Höhe der edelsten, frei schaffenden Kunst, und man mag sich wohl hüten, daß man nicht einen ganz falschen Maßstab bei der Beurteilung solcher Werke anlegt; denn ob man den darin geschilderten Gegenständen Gefallen abgewinnen kann, hat mit dem künstlerischen Wert an sich nicht das geringste zu tun, und ist in jedem Falle nur eine Frage des persönlichen Geschmackes, nicht aber des künstlerischen Prinzips. Nur zwei Namen seien hierzu noch genannt: François Millet und Constantin Meunier. Auch sie sind Stilisten größter Art, obgleich man in ihren Werken lange Zeit nur eine rohe Wiedergabe niedriger Gegenstände erblicken wollte. Wie sehr ein solcher Künstler aber sich selbst dessen bewußt ist, was den Kern seines Schaffens bildet, das tritt uns aus folgenden Worten eines Briefes einfach und kräftig entgegen, den eben Meunier mir vor Jahren geschrieben hat: „C'est à la suite de longues observations dans les milieux ouvriers, mineurs et metallurgistes, dessinant beaucoup, observant beaucoup, et celà pendant de longues années de ma carrière déjà bien longue, hélas — que j'ai pu formuler un type — un type général et non pas le portrait isolé de tel ou tel ouvrier. — Si l'on accorde quelque mérite à mes œuvres, je le dois à cette étude constante de la nature, résumée après coup dans une sculpture, un dessin, un tableau.“ — Viel zeichnen, viel beobachten, und dann das Gesehene im Werk unter Hervorhebung der großen,

wesentlichen Züge künstlerisch verarbeiten zu einfacher, typischer Gestaltung, kurz wiederum die innige Durchdringung von hingebender Auffassung der Natur und eigener innerer Vorstellung — das ist der Weg, der den echten Künstler auch vom armseligsten Hüttenarbeiter zum Stil führt. —

* * *

Auf Grund der Ergebnisse unsrer bisherigen vergleichenden Betrachtungen wird es uns nun auch möglich sein, wenigstens einen kurzen Blick auf die neueste Kunstentwicklung zu werfen und dabei immerhin gewisse sachliche Gesichtspunkte zu gewinnen, so schwer auch naturgemäß ein eigentliches Urteil gegenüber den Leistungen einer Bewegung ist, in der wir selbst noch mitten darin stehen. Als unbestritten darf wohl gelten, daß in scharfem Rückschlag gegen die kräftige Wirklichkeitsbetonung der vorigen Generation sich zurzeit eine bewußte „Abkehr von der Natur" geltend gemacht hat, die in heftigen Kämpfen auch theoretisch lebhaft vertreten wird und zu einer „Ausdruckskunst" (Expressionismus), ja bis zu der Forderung einer von jedem äußeren Naturvorbild losgelösten, „absoluten" Malerei und Plastik geführt hat.

Ohne auf den Widerstreit der Meinungen einzugehen, wollen wir auch diesen Fragen zum Schluß an einigen Beispielen nähertreten, die uns vielleicht einen Schlüssel zu dem neuen und fremdartigen Kunstwollen unsrer Zeit gewähren können. Gelänge dies, so wäre damit ein weiterer wertvoller Beweis für die Fruchtbarkeit unsrer Methode der Kunstbetrachtung geliefert.

Abbildung 52 zeigt ein früheres plastisches Werk von Oswald Herzog, Ekstase genannt, worin er, noch unter Zugrundelegung eines bestimmten Naturmotivs, nämlich eines weiblichen Körpers, im Grunde schon vor allem einen inneren Bewegungsdrang, eine gewisse „rhythmische Dynamik", wie er es nennt, zum Ausdruck bringen will. (Aus der Kunstzeitschrift Der Cicerone, April 1921.) Daß von hier aus in der Tat der Schritt zur rein abstrakten Darstellung eben dieses Bewegungsdranges, also zur „absoluten" Plastik, nicht mehr weit ist, geht deutlich aus Abbildung 53, Furioso, hervor, das — leider im Gegensinne aufgenommen — völlig die gleiche, gewissermaßen von innen heraus

schwellende und sich entwickelnde lebendige Kraft zur unmittelbaren Anschauung und Mitempfindung bringen soll und bei entgegenkommend gestimmten Beschauern wohl auch zu bringen vermag. In jedem Falle ist das Beispiel überaus geeignet um daran zu erkennen, welche besondere Art der Transformation hier das Naturvorbild durchgemacht hat, insofern schließlich als „Naturvorbild“ nur noch die Kraftempfindung zu gelten hat, welche in gleicher Weise von einem bestimmten Naturwesen hervorgebracht werden könnte, und man wird hiernach derartigen Schöpfungen innerlich näherzukommen vermögen. Immerhin ist es bemerkenswert, daß gerade einer der bedeutendsten Vertreter dieser Richtung, Alexander Archipenko, sich neuerdings von seinen rein stereometrischen Gebilden doch auch einer — wenngleich stark stilisierten — „Naturdarstellung“ zugewandt hat.



Abb. 52. Oswald Herzog, „Ekstase“. 1914.

Ein lehrreiches Beispiel aus dem Gebiete der Malerei verdanke ich sodann dem bekannten Weimarer Künstler Lyonel Feininger, dessen Bild „Vollersroda III“ die Abb. 54—57 in den verschiedenen Stadien

wiedergeben. Zunächst die nachträglich gefertigte Naturphotographie, die das „wirkliche" Aussehen des thüringischen Dorfes mit seiner schlichten, aber klar aufgebauten Fachwerkkirche und der umgebenden Gebäudegruppe zeigt. Sodann die Naturskizze oder, wie Feininger selbst es bezeichnend nennt, Naturnotiz, die bereits eine persönlich empfundene Steigerung der Verhältnisse des Vorbildes, namentlich in der Höhenrichtung, bedeutet und unter Weglassung aller Einzelheiten nur die wichtigsten Linien herausholt und wiedergibt, ähnlich wie wir das bei Schultze-Naumburgs römischem Bild und bei Graf Kalckreuth sahen. Aber auch hier erfolgt dann der eigentlich schöpferische Akt, die Komposition als solche, relativ unabhängig von dieser Naturnotiz, die nur eine allgemeine Anregung zu eigenen, inneren Bildvorstellungen fast geometrisch stilisierter, „kubistischer" Art bedeutet; die Kompositionszeichnung in Kohle enthält zwar tatsächlich alle wichtigen Linien des Vorbildes, aber verstärkt und monumentalisiert den Natureindruck nochmals in eigenartiger und selbständiger Weise. Besonders achte



Abb. 53. Oswald Herzog, „Furioso". 1918.

man auf die Art, wie sich die architektonischen Blick- und Bewegungslinien über dem Bauwerk selbst am Himmel fortsetzen, wozu in gewissem Maße die Andeutungen auch schon in der Skizze erkennbar sind. Mit Recht ist alles dies mit der strengen Gesetzlichkeit musikalischer Harmonie verglichen worden. Im Gemälde, das ganz auf der Kompositionszeichnung beruht, tritt dazu noch die farbige Wirkung, die wir in der



Abb. 54. Naturmotiv aus Vollersroda bei Weimar.

Wiedergabe vor allem an den stärkeren Licht- und Helligkeitsunterschieden erkennen, und der abstrakte, fast visionäre Eindruck des Ganzen wird dadurch noch fühlbar gesteigert; man vergleiche nur etwa, wie hier das Fachwerk am Giebel und Turm behandelt ist — selbst in der Kompositionszeichnung wirkt es dagegen beinahe noch naturalistisch. Und trotz allem wird niemand verkennen, wie sich auch dieses ganz entmaterialisierte Gemälde letzten Grundes organisch aus dem Naturvorbild entwickelt hat. —

Noch erheblich weiter geht der Holländer Theo van Doesburg, von dem wir aus dem Buche von F. M. Huebner, Die neue Malerei in Holland, mit freundlicher Genehmigung des Verlages Klinkhardt & Biermann zwei weitere Gegenbeispiele bringen. Abbildung 58, Die Kartenspieler, ist noch die zwar stark stilisierte und ganz ins Geometrischflächenhafte übertragene, aber doch an bestimmte Naturvorbilder er-



Abb. 55. Lyonel Feininger, Naturnotiz zu „Vollersroda III".

innernde Darstellung von mehreren Kartenspielern. Wir werden uns in diese Art der Umwertung der Natur recht wohl hineinversetzen können, zumal wenn wir hören, daß der stark theoretisch veranlagte Künstler bewußt von der dreidimensionalen Vorstellungsweise ganz absehen will, weil nur so eine Ausdrucksverwirklichung des Geistes und ein Zusammengehen mit der Architektur möglich sei. Aber auch er geht wiederum noch weiter und sagt einmal geradezu: „Ebensogut wie das Denken ist das Sehen, wenigstens für Künstler, ein abstrakter Vorgang,

und wie ein Gedankenbild entsteht, auf die nämliche Art bekommen die auswendigen Dinge für uns ihre Form. Das Sehen ist eine Wiederaufbauhandlung, die auf den Gesetzen der Rechenkunde beruht“ . . . . Als eine Illustration dieser Worte dürfen wir wohl unsere Abbildung 59 betrachten, die eine „abstrakte Durchgestaltung“ des Kartenspielerbildes darstellen soll. So wenig ich nun bezweifle, daß diesem „Idealisten der



Abb. 56. Lyonel Feininger, Kompositionszeichnung zu „Vollersroda III“.

Fläche“ hierbei ein ganz bestimmtes Gedankenbild vorgeschwebt hat, dem er Ausdruck verleihen wollte, so gewiß ist es mir, daß nur ganz wenige sich durch diese Darstellung zu dem gleichen Gedankenbild, oder auch nur zu einer greifbaren Vorstellung oder Empfindung überhaupt werden anregen lassen, und so scheint mir denn hier ein Punkt gegeben zu sein, von dem aus man zu diesen Fragen einigermaßen gesicherte Stellung zu nehmen in der Lage ist. Die Sache verhält sich wohl so, daß es in letzter Linie ganz einfach darauf ankommt, inwieweit die

Künstler sich mit diesen neuen Ausdrucksmitteln wirklich noch anderen mitteilen und verständlich machen können, beziehentlich wieweit die heutigen Menschen in der Lage sind, danach ihre Vorstellungen und Empfindungen nachfühlen und miterleben, ja eine Bereicherung der eigenen Anschauungsweise dadurch gewinnen zu können. Wenn dabei gern die Musik als Vergleich herbeigezogen und darauf

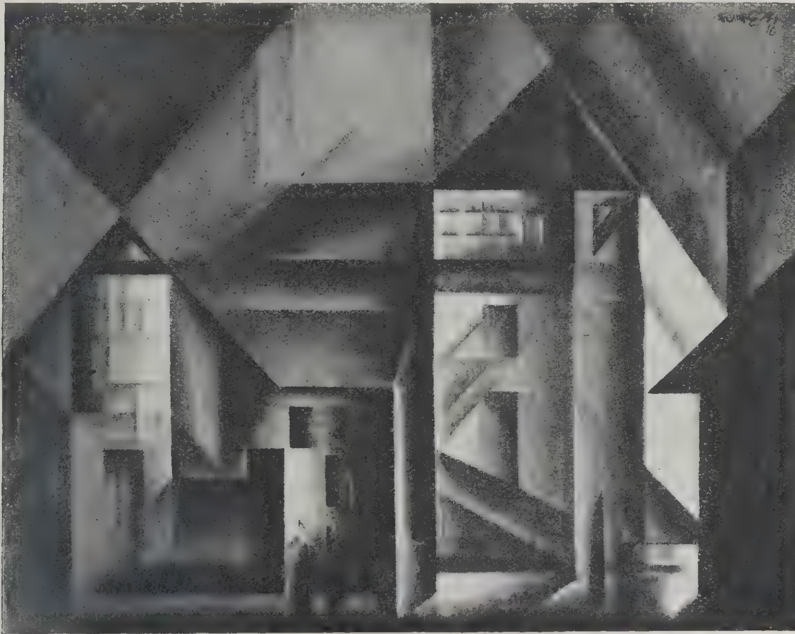


Abb. 57. Lyonel Feininger, Gemälde „Vollersroda III".

hingewiesen wird, daß auch bei dieser mit „absoluten", abstrakten Mitteln starke und unmittelbare Gefühlswirkungen hervorgerufen werden, so kann wohl eine gewisse Verwandtschaft der beiden Kunstgebiete nicht geleugnet werden; viele von uns werden wohl Klänge schon als „farbig" empfunden oder Melodien gleichsam als bewegte Linien gesehen haben, und umgekehrt weiß ich von einem jüngeren Freunde, daß er sich bei manchen abstrakten Farbzusammenstellungen unmittelbar musikalisch angeregt findet, ja geradezu Musik hört. Indessen dürften

dies doch Ausnahmen sein, auf die sich nicht wohl ein Kunstprinzip begründen läßt, wie dies etwa W. Kandinsky in seinen farbigen „Improvisationen" tut*). Obgleich also, wie gesagt, eine Umstellung des allgemeinen Sehens auf einen neuen Zeitstil aus einer neuen



Abb. 58. Theo van Doesburg, Die Kartenspieler.

Zeitempfindung heraus keineswegs ausgeschlossen ist (vgl. die oben zitierten Worte von Schnaase), so will mir persönlich doch scheinen,

*) Ähnliche Experimente macht die neueste Dichtung, in den bloßen klangvollen Silbenzusammenstellungen ohne Sinn, wie Rudolf Blümners „Lautdichtung" ango laina!

als sei eine so völlige Abkehr vom einzelnen Naturvorbild nur möglich in der Anlehnung an einen praktischen Gebrauchszweck, d. h. an die Architektur als Tektonik, oder an das Kunst-

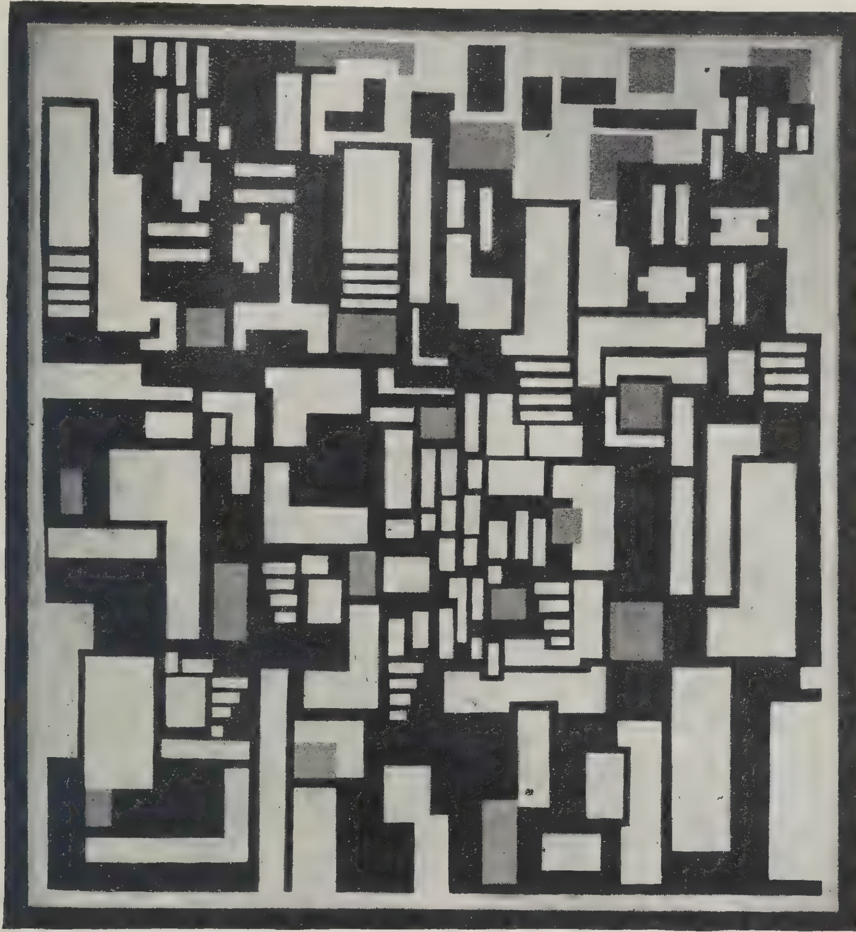


Abb. 59. Theo van Doesburg, Die Kartenspieler, Abstrakte Durchgestaltung. (Komposition IX.)

gewerbe als Ornament, während umgekehrt die freie Bildkunst — Malerei oder Plastik — ihrerseits der Anlehnung an ein Naturvorbild gleichsam als Sprache nicht wohl entraten kann, wenn sie allgemein verständlich bleiben und sich andern mitteilen will. Theo

van Doesburg scheint seinerseits diese Konsequenz, freilich in negativer Richtung, ziehen zu wollen, indem er die Frage stellt, ob die freie Malkunst bei Befolgung seiner Prinzipien nicht allerdings völlig untergehen müsse. Und umgekehrt rief einmal ein sehr begabter junger Künstler vor einem Bilde dieser Art unwillkürlich aus: „Da mache ich doch lieber gleich einen Teppich!"

Wir können es bei diesen wenigen Beispielen und kurzen Erörterungen bewenden lassen, denn sie genügen zur grundsätzlichen Darlegung der Art und Weise, wie das Verhältnis von Naturprodukt und Kunstwerk auch bei der Betrachtung „expressionistischer" Schöpfungen als wesentliches Mittel zum Verständnis heranzuziehen ist. In gleicher Weise wird man sich dann Rechenschaft zu geben vermögen, wenn der Künstler wohl anstatt eines einheitlichen Gesichtsbildes seine Erinnerungsbilder an einen zusammengesetzten Vorgang als „Naturvorbild" wählt, und deshalb Teile verschiedenartiger Gegenstände und Körper bunt durcheinander mischt, wie dies etwa bei Marc Chagalls bekanntem Bild „Ich und das Dorf" der Fall ist (Abbildung 60), wo nach dem bekannten Gedicht vom Bauern und dem Maler das Rezept befolgt scheint: „Mal' Er mir das ganze Dorf mit der Kirche drinnen", und Teile von Mensch und Tier bunt mit Häusern u. dgl. zusammengewürfelt erscheinen. Das Gleiche gilt, wenn der Maler besonders die Farbe zum Träger gesteigerter geistiger Bedeutungen macht. Im „Cicerone", Juni 1920, schrieb Wilh. R. Valentiner über den Maler Karl Schmidt-Rottluff: „Es wäre verkehrt, wollte man annehmen, daß der Künstler nicht dauernd von dem Naturvorbild angeregt würde. Gerade manche der besten und geistigsten Werke sind unmittelbar vor dem Modell entstanden. Er aber sieht dieses Modell nicht mehr mit den Augen des gewöhnlichen Menschen, sondern sieht es nach starker Konzentration, welche die Folge eines bedeutenden inneren Erlebnisses ist, plötzlich in die jenseitige Welt, die er sich innerlich aufgebaut hat, versetzt. Er sieht nicht mehr die wirklichen Farben, sondern mit visionärer Kraft schweift sein Blick über das Vorbild hinaus in ein Bereich, in dem alle Form und Farbe nur noch gesteigerte geistige Bedeutung

haben. Und nun mag es immerhin geschehen, daß das Gesicht grün und orange, das eine Auge rot, das andere blau, die Haare grün und gelb oder wie immer erscheinen mögen. Nur der geistig Arme, der nicht an eine jenseitige Welt, die hinter diesen Dingen liegt, ja sich mit Macht in jedem Ding hervordrängt, glaubt, nur er wird hier nicht erkennen, daß dies notwendige Einzelfolgerungen aus einer den Stoff geistig bezwingenden Anschauung sind. Da nun aber dem Künstler immer zugleich die Natur vor Augen steht, so erhält sein Bild auch die höchste Realität, eine gewaltig eindringliche, faßbare Wirklichkeit, die uns zwingt, an diese Welt zu glauben.“ Es ist Sache jedes einzelnen, sich zu prüfen, ob er hier noch mitgehen und ein solches Verhältnis zwischen Natur und Kunst nachempfinden kann, oder ob er dabei vielleicht an „Grenzen der Künste“ zu stoßen vermeint, wie sie soeben angedeutet wurden und im folgenden Abschnitt näher ausgeführt werden sollen. Um eine selbständige Auseinandersetzung mit diesen



Abb. 60. Marc Chagall, Ich und das Dorf.

Problemen wird aber niemand herumkommen, der nicht im künstlerischen Wirbel unsrer Tage hilf- und haltlos umhergetrieben werden will. Könnten wir aus dem Vorstehenden nur einige feste Punkte hierfür finden, so wäre schon viel gewonnen. —

Schlußbetrachtungen.

Vergegenwärtigen wir uns nochmals kurz die Resultate, die wir, ohne von vorgefaßten theoretischen Regeln auszugehen, in einfacher und sachlicher Betrachtung von Natur und Kunst selbsttätig gewonnen haben. — Ob Ornament, ob Figur, ob Mensch oder Tier, ob Landschaft oder Porträt, Malerei oder Plastik, ob Antike oder Mittelalter, Renaissance oder Moderne — überall fanden wir das Eine bestätigt: Kunst ist nicht Abschrift, sondern Übersetzung, freie schöpferische Umwertung der Natur auf Grund einer inneren, künstlerischen Vorstellung. Der Bilderrahmen bedeutet, wie Schultze-Naumburg im „Kunstwart" einmal schrieb, nicht ein Fenster, durch das man in die Natur sieht, sondern die Umgrenzung für die verkörperten Vorstellungen eines durch Talent begnadeten Menschen. Ohne uns irgendwie in leere Spekulationen zu verlieren oder von der festen Grundlage positiver Anschauung abzuweichen, haben wir gleichsam auf empirischem Wege jene höchste Auffassung der Kunst uns zu eigen gemacht, die im Kunstwerk eine Welt für sich, mit eignen Gesetzen und Bedingungen des Daseins, erblickt. Wir sahen, daß das von Menschengeist bewußt geschaffene Kunstwerk mit dem zufälligen, von selbst und unbewußt entstandenen Naturprodukt im letzten Grunde nichts gemein hat, als die gleiche Wirkung, nämlich die allgemeine Fähigkeit, eine Vorstellung in uns hervorzurufen; im besondern ist alles verschieden, schon in rein materieller, mehr noch aber in geistiger, innerlicher Beziehung. Naturschönheit ist nicht Kunstschönheit, ja die Kunst fragt überhaupt nicht nach dem „Schönen", sondern nach dem Künstlerischen, und auch das „Häßliche" hat seinen ästhetischen Wert. Naturwahrheit ist nicht Kunstwahrheit, und künstlerische Freiheit der Natur gegenüber nicht Willkür, sondern Notwendigkeit. An augenscheinlichen Beispielen haben wir es verfolgt

wie verschiedenartig die Äußerungen des Künstlergeistes und ihre Beziehungen zum Naturvorbild innerhalb dieses Grundgesetzes je nach Kunstgattung, Zweck, Material und Technik sein können, und ganz von selbst wurden wir doch zuletzt wieder auf jenes Geheimnisvolle, mit dürren Worten nicht zu Erklärende hingeführt — die künstlerische Persönlichkeit. Und so wird es allezeit bleiben. Die Natur hat dem Menschen die Fähigkeit verliehen, leibliche Geschöpfe zu zeugen und geistige Werke zu schaffen; ihr eignes leiblich-geistiges Schaffen ahnend zu ergründen und es ihr darin wetteifernd gleich zu tun, gibt sie nur wenigen Auserwählten: den Künstlern. Wir andern können nur dankbar entgegennehmen, was sie durch diese uns schenkt — denn auch die Tätigkeit des Künstlers ist ja im letzten Grunde wiederum nur ein Ausfluß der höchsten Schöpferkraft der Natur, — und wir müssen versuchen, dem Schaffen der Künstler nachzugehen und dessen Gründe und Gesetze nachzuempfinden, so gut wir es vermögen. Hier liegt der eigentliche Kern künstlerischen Verständnisses; denn das Begreifen und Genießen eines Kunstwerkes muß notwendigerweise den gleichen Weg, nur in umgekehrter Richtung gehen, wie das Schaffen desselben. Das Kunstwerk entsteht aber, wie wir erkannten, aus der Erinnerung an Tatsächliches (Gesehenes, Gehörtes, Erlebtes), kombiniert mit der Betätigung der Phantasie. Umgekehrt liegt das Genießen darin, daß zugleich mit der Erinnerung an Tatsächliches das wohl jedem Menschen mehr oder weniger stark innewohnende Phantasiebedürfnis genährt und befriedigt wird. Das Kunstschaffen besteht in der Verkörperung, der Kunstgenuß in der Erweckung und Mitempfindung einer innern Vorstellung; gerade darin aber, daß des Künstlers Vorstellung klarer, tiefer und stärker ist als die unsrige, liegt die beglückende und bereichernde Wirkung der Kunst, weit über das bloße Hervorrufen einer „Illusion" hinaus*). „Ästhetischer Genuß", so sagt Walter Rathenau einmal sehr fein, „entsteht, wo eine verborgene Gesetzmäßigkeit fühlbar wird".—

*) Zu dieser Frage habe ich mich mit Bezug auf Vaihingers geistvolle „Philosophie des Als ob" in der Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft Bd. XVI und in den Annalen der Philosophie Bd. III, Heft 4 näher geäußert.

Die Mittel nun, die der Künstler anwandte, um sein Werk eben als verkörperte Vorstellung selbständig der Natur zur Seite zu stellen, waren überall Vereinfachung und Verstärkung der Naturelemente, Ausscheidung des Gleichgültigen und Betonung des Wesentlichen, Gesetzmäßigen und Organischen, und wir sahen, daß dieses Grundprinzip Spielraum genug läßt für jederlei künstlerische Persönlichkeit und jede noch so verschiedenartige Kunstgattung, vom formklaren Plastiker bis zum Maler des formauflösenden Lichtes oder der eigenwertigen Farbe, vom streng stilisierten Ornament bis zur schlichten Wiedergabe des alltäglichen Lebens, vom „naturgetreuen" Darsteller eines Porträts oder einer bestimmten Landschaft bis zum naturfernen Expressionisten. Denn gar verschieden sind die Gesichtspunkte, unter denen ein Künstlerauge die Natur betrachten kann, und mannigfaltig ist die Art, wie die Umwertung zum Kunstwerk im einzelnen vor sich geht, indem der Künstler die ihm selbst innewohnende Gesetzlichkeit gleichsam als Maßstab auf die Natur überträgt, als ob er sie fertig in ihr vorgefunden hätte und als ob gerade seine künstlerische Auffassung die einzig richtige und mögliche wäre. Es ist H. Vaihingers Verdienst, den großen tatsächlichen Wert solcher „Fiktionen" in seiner „Philosophie des Als ob" begründet und zusammenhängend dargestellt zu haben. Nicht zwei Künstler werden wir aber finden, denen in einem Naturvorbild ganz das Gleiche als wesentlich oder als gleichgültig erscheint, nicht zwei, bei denen Naturanschauung und Vorstellung ganz im gleichen Verhältnis miteinander gemischt sind. Bei dem einen wird die Phantasie, bei dem andern der Wirklichkeitssinn stärker entwickelt sein, und so wird jederzeit der eine stärker, der andre weniger stark stilisieren, der eine wird mehr formale, der andre mehr farbige Erscheinungen hervorheben und seinen Werken dadurch das besondere Gepräge verleihen, dem Betrachtenden neue und bereichernde Werte vermitteln. Und wiederum gilt hier das Gleiche, nur umgekehrt, vom Beschauer; auch bei ihm kann Phantasie oder Naturanschauung überwiegen, und dementsprechend wird er für diese oder jene Richtung, für diesen oder jenen Künstler eine besondere Vorliebe hegen. Das wollen wir auch ja nicht abschaffen oder unterdrücken, im Gegenteil: denn je intensiver der Betrachter eines Kunstwerkes selbst künstlerisch

zu empfinden vermag, um so stärker wird bei ihm das Bedürfnis sein, daß das Werk des Künstlers seiner eignen Empfindungs- und Vorstellungsweise entgegenkomme. Auch der Verfasser ist sich wohl bewußt, daß in der Besprechung der einzelnen hier angeführten Kunstwerke trotz aller angestrebten Objektivität der Darstellung seine persönlichen Neigungen mehrfach nicht undeutlich zutage getreten sein dürften. Unsre besondern Lieblinge also mögen wir nach wie vor behalten, und, wo es angeht, tatkräftig fördern. Bei alledem aber wird die Betrachtungsweise von Natur und Kunst, die wir hier durchzuführen versuchten, einen großen und weitherzigen Standpunkt jedem echten Kunstwerk gegenüber gewähren, und uns verstehen lehren, auch wo wir zunächst noch nicht lieben können. Was hier an einzelnen Beispielen, die ebensogut anders gewählt werden konnten, gezeigt wurde, das gilt es bei aller Kunstbetrachtung weiterhin festzuhalten und zu betätigen, als beste Quelle des Genusses und des Verständnisses. Denn die Art, wie ein Künstler die Natur zum Kunstwerk umschafft, das was er aus ihr aufnimmt oder wegläßt, was ihn an ihr reizt oder nicht, bedeutet den eigentlichen, innersten Mittelpunkt seiner künstlerischen Persönlichkeit, und die Kunstgeschichte — wenn wir sie nicht nur als eine Aufzählung von Namen und Tatsachen auffassen wollen — ist nichts anderes, als die Geschichte dieses Problems; gerade von diesem Standpunkt aus betrachtet bedeutet sie ein unentbehrliches Element aller künstlerischen Bildung, das wir ja nicht etwa verdrängen, sondern nur einem tieferen Verständnis allgemein näher bringen möchten. Die bildende Kunst ist und bleibt nun einmal die Kunst des Sehens und der persönlichen Naturwiedergabe, und so ist auch ihre Geschichte im letzten Grunde eine Geschichte des Sehens und der Naturauffassung. Es ist bekannt, wie durch die gesamte Entwicklung der Kunst, einer Wellenbewegung ähnlich, ein abwechselndes stärkeres Hervortreten der scharfen Naturbeobachtung und der freien Schöpferkraft sich zieht, wie die Künstler bald auf die treueste Wiedergabe der Wirklichkeit, bald auf die ungehemmte Entfaltung der individuellen Phantasie ein besonderes und manchmal wohl einseitiges Gewicht legten, und wie auf jede übermäßige Schwankung nach der einen Seite ein kräftiger Rückschlag nach der andern zu folgen

pflegt; wir haben oben gesehen, wie merkwürdig sich dieses Gesetz gerade in unseren Tagen wieder bestätigt hat. Wer also nicht durch eigne Übung und Schulung selbst das nötige Verständnis für diese Grundfrage mitbringt, der wird willenlos in diesem Spiel der Kräfte hin- und hergeworfen, und er muß notwendig entweder an trockenen Äußerlichkeiten kleben bleiben, oder in leeren Redensarten untergehen; für beides sind die warnenden Beispiele nur zu häufig. — Für die Beurteilung von Kunstwerken besonders unsrer Zeit aber gibt diese Betrachtungsweise überhaupt erst den festen Boden, dessen auch wohlmeinende Kunstfreunde leider so häufig ermangeln. Wie wir hier auf Grund weniger Einzelfälle unsre Vergleiche anstellten zwischen Naturprodukt und Kunstwerk, so sollte ein jeder der künstlerisch gebildet heißen will, die Werke der Kunst, alte und neue, daraufhin ansehen, was ihr Schöpfer im engen Zusammenhang mit der Natur und doch über die Naturabschrift hinaus Eigenstes darin gegeben hat, und die Natur daraufhin, wie sie sich wohl im Künstlerauge spiegeln könnte. Vielleicht ist dies für so manchen der rechte Weg, an Stelle erlernter und überkommener Urteile und Vorurteile sich ein wirklich eignes, weil selbst erworbenes Verhältnis zur Natur wie zur Kunst zu schaffen, und eine klare eigne Anschauung durch Auge und Geist zu gewinnen, wo bisher nur ganz allgemeine Empfindungen auf Grund von allerlei Gehörtem und Gelesenem ihr regelloses und verwirrendes Spiel trieben; ja man darf wohl eine gewisse Vertrautheit mit diesen Fragen bei jedem fordern und voraussetzen, der in künstlerischen Dingen ernst genommen sein will. Nur auf Grund solcher eignen vergleichenden Betrachtung können wir uns auch ein selbständiges Urteil darüber erwerben, wie weit nach beiden Seiten hin die Möglichkeiten der Kunst gehen. Da helfen keine theoretischen Erörterungen und grundsätzlichen Regeln, sondern es heißt eben: wer Augen hat zu sehen, der sehe. Und wer sich gewöhnt hat, in dieser Weise zu sehen, der wird bald ein feines Gefühl für die Irrwege einer schematischen oder willkürlichen, naturfremden Manier einerseits und einer geistlosen, platten Wirklichkeitskopie andererseits gewinnen, innerhalb dieser Grenzen aber jeder wirklich künstlerischen Eigenart mindestens Gerechtigkeit widerfahren lassen. Verschwinden wird dann

jene nüchterne und unkünstlerische Auffassung, die nur nach Wahrheit oder Wahrscheinlichkeit, Richtigkeit oder Ähnlichkeit, oder gar nach dem stofflichen Interesse fragt, jede Darstellung um der Form oder Farbe willen aber als „langweilig“, jede ungewohnte Erscheinung als „unnatürlich“ abtut; verschwinden wird auch das herkömmliche, triviale Feldgeschrei „Hie Idealismus!“ „Hie Naturalismus!“ — es gibt nur eins: echte, schöpferische Kunst, und sie zu schaffen bedarf es des echten, starken Künstlers, der eben in seiner Eigenart das Naturprodukt durch die Kraft der bereichernden inneren Vorstellung zum Kunstwerk umzuwerten vermag. Ernst von Wildenbruch hat einmal die hübschen Zeilen gedichtet:

Traube ist noch nicht der Wein,
Traube will gekeltert sein.
Wald und Flur ist Bild noch nicht,
Wirklichkeit noch nicht Gedicht.
Geist ist das, was Leben leiht —
Kunst ist Geist der Wirklichkeit!

So ist in der Tat die Frage nach dem Verhältnis von Naturprodukt und Kunstwerk nichts anderes, als das uralte Weltproblem von Stoff und Geist; ihre harmonische Versöhnung, jenes höchste Ziel und Streben der edelsten Geister aller Zeiten, wird auf spekulativem Wege durch die Philosophie zu lösen versucht, auf intuitivem durch die Kunst, die so im besten und zugleich wörtlichsten Sinne zur „Weltanschauung“ wird. Wohl uns, wenn wir diesen Vorgang nachzuerleben verstehen; denn ob Künstler oder Beschauer: wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, aber nur wer sie heraus kann reißen, der hat sie.

GRENZEN DER KÜNSTE

AUCH EINE STILLEHRE

Die Künste selbst sowie ihre Arten sind untereinander verwandt, sie haben eine gewisse Neigung, sich zu vereinigen, ja sich ineinander zu verlieren; aber eben darin besteht die Pflicht, das Verdienst, die Würde des Künstlers, daß er das Kunstfach, in welchem er arbeitet, von andern abzusondern, jede Kunst und Kunstart auf sich selbst zu stellen und sie aufs möglichste zu isolieren wisse.

Goethe.

Einleitung.

Mit einem Satze, der den vorigen Abschnitt beschloß, können wir die folgenden Betrachtungen beginnen, um weitere Folgerungen daran zu knüpfen.

Jede Kunst, dafern wir in ihr nicht eine rohe Naturabschrift oder ein trockenes Zweckmäßigkeitsprodukt erblicken wollen, stellt eine harmonische Verschmelzung aus zwei sehr verschiedenartigen Elementen dar, aus einem materiellen und einem ideellen, aus Stoff und Geist. Diese beiden Elemente tragen und bedingen einander, und keines der beiden kann fehlen, wo ein echtes Kunstwerk entstehen soll. Ohne künstlerische Phantasie, ohne freie innere Vorstellung des Schaffenden bleibt die Materie, das Naturprodukt künstlerisch tot und unfruchtbar, und umgekehrt wird stets die reale Welt der allzufern schweifenden Phantasie gegenüber ihr Recht fordern, damit sie sich nicht ins Schrankenlose, in unbegrenzte Willkür verliere, nach den geistreichen Worten, mit denen Richard Muther sein vielberufenes Buch über die Malerei des neunzehnten Jahrhunderts schließt: „Und sollte die Kunst in ihrer überirdischen Böcklinschen Wolkenhöhe je wieder den Boden unter den Füßen verlieren, werden von Neuem, wie auf einem Klingerschen Widmungsblatte, zwei Riesenhände von Oben ein Felsstück auf die Erde herabsenken, mit der Inschrift: Menzel“. Wenn vielleicht bei den technischen Künsten, bei der Architektur und dem Kunstgewerbe, dieser notwendige und einschränkende Zusammenhang mit der Natur nicht so klar wie bei Malerei und Plastik zutage liegt, weil hier nur mit allgemeinen Naturkräften und Naturelementen, weniger mit unmittelbaren, besonderen Naturvorbildern zu rechnen ist, so tritt doch dafür ein anderes, fast noch stärkeres Moment mäßigend und gesetzgebend der freien Phantasie des Künstlers entgegen: die immer neu gestellte

besondere Aufgabe, der nicht zu umgehende praktische Zweck. Allen bildenden Künsten gemeinsam aber ist die Notwendigkeit, mit ganz bestimmten Materialien und Werkzeugen zu arbeiten, über deren Ausdrucksweise und Ausdrucksmöglichkeiten sie schlechterdings nicht hinausgehen können. Der Künstler mag diese Möglichkeiten ausnutzen, erweitern, die Mittel steigern so sehr er vermag — endlich stößt er doch an Grenzen, die auch er nicht überschreiten kann. So ist denn auch in der Kunst wie man zu sagen pflegt dafür gesorgt, daß die Bäume nicht in den Himmel wachsen, und gern erinnere ich mich des Ausspruches eines klugen und gebildeten Künstlers, der auf die Frage, ob nicht auch er in der Kunst jederlei Gesetze verwerfe, zur Antwort gab: „Daß die Erde wagrecht ist, und daß die Menschen senkrecht darauf stehen, werden Sie wohl kaum abschaffen können." —

Wenn nun also feststeht, daß die materiellen Grundlagen aller Kunst von einschneidender Bedeutung auf deren Gestaltung sind, so liegt auf der Hand, daß auch wesentliche und selbstverständliche Verschiedenheiten der künstlerischen Ausdrucksweise entstehen müssen, wenn diese materiellen Grundlagen bei den einzelnen Kunstgattungen nicht dieselben, sondern verschiedenartige sind. Daß dies aber in der Tat der Fall ist, läßt sich unschwer erweisen, und so folgt hieraus ganz von selbst, daß es wiederum nicht Willkür, sondern Gesetzmäßigkeit ist, wenn die Kunst in Künste sich scheidet, deren jede ihre fest umrissenen Grenzen und Möglichkeiten besitzt, und daß in dieser scheinbaren Beschränkung gerade die wahre Freiheit und die vollste Entfaltung beschlossen liegt. Denn mit der Verschiedenheit der äußeren Mittel muß notwendig auch die geistige Verarbeitung derselben eine verschiedene sein, wenn ein harmonischer „Stil" entstehen soll, und umgekehrt werden die Künstler von vornherein eine verschiedenartige Veranlagung für die eine oder andere Arbeitsweise mitbringen; der eine wird schon dadurch ganz von selbst mehr malerisch, der andere mehr plastisch, der dritte mehr architektonisch empfinden und danach das seinem Wesen entsprechende Feld seiner Tätigkeit suchen.

Nach alledem ist es also gar nicht nötig, von den vorgefaßten, abstrakten Theorien einer sogenannten „normativen" Ästhetik auszugehen,

die besonders in Künstlerkreisen mit einem gewissen Recht so arg verhaßt sind, sondern es genügt, zunächst die tatsächlichen Mittel und Arbeitsbedingungen der verschiedenen Kunstgattungen zu ergründen, um daraus zu erkennen, was der einen von ihnen in Wirklichkeit möglich, der anderen unmöglich ist. Wenn wir uns vergegenwärtigen, mit welchen positiven Elementen denn jede einzelne Kunstgattung tatsächlich zu rechnen hat, und welche besondern Seiten der Erscheinungswelt den jeweiligen Mitteln der verschiedenen Künste überhaupt zugänglich sind oder nicht, so werden wir damit ganz von selbst auch ihre gegenseitigen Grenzen zwanglos und naturgemäß umschreiben. Und mit diesen Grenzen werden wir zugleich jene besonders interessanten Berührungspunkte kennen lernen, wo die einzelnen Kunstgattungen in engem Zusammenwirken allerdings eine gewisse innere Rücksichtnahme aufeinander sich auferlegen müssen; wir werden sehen, wie sie sich selbst dort zwar geistig beeinflussen, niemals aber vermischen. Nicht etwa von außen her wollen wir also der Kunst und den Künsten Gesetze diktieren oder Grenzen aufzwingen, sondern von innen heraus wollen wir versuchen, diese bestehenden Gesetze und Grenzen jeweilig zu finden und zu erkennen. Aber freilich, so fern wir uns von schulmeisterlicher Bevormundung der Kunst halten wollen, so wenig möchten wir die heute so verbreitete übertriebene Scheu vor jeglicher „Gesetzmäßigkeit" uns zu eigen machen*); und wir werden dabei um so weniger Gefahr laufen, in starre Formeln oder öden Schematismus zu verfallen, je bestimmter wir uns nur an die Betrachtung der Kunstwerke selbst halten, je mehr wir uns bewußt bleiben, daß gerade das Gesetz uns die wahre Freiheit geben soll. Denn, um ein anderes Goethewort anzuführen:

> „Die strenge Grenze doch umgeht gefällig
> Ein Wandelndes, das mit und um uns wandelt" — — —
> (Gedichte, Gott und Welt.)

Wollen wir uns in diesem Sinne zunächst einmal die allgemeinsten Grundlagen und Bedingungen der Künste klar machen, so können wir einleitend etwa folgendes feststellen:

---

*) Vgl. hierfür etwa Th. Volbehr, Gibt es Kunstgesetze? Eßlingen 1906, Pauf Neff, der letzthin lediglich Kunstgesetze = Naturgesetze zu setzen weiß.

Die Malerei — das Wort im weitesten Sinne genommen, also alle Unterabteilungen dieses reichen Kunstgebietes mit umfassend — beruht in erster Linie auf der Fläche. Dem Künstler ist nichts weiter an positiven Arbeitselementen gegeben, als eine Fläche und Pinsel und Farben, oder Griffel; in einer Fläche hat er die Dinge darzustellen, sei diese nun Leinwand, Holztafel, Kupferplatte, Papierblatt oder Mauergrund. So muß denn die Malerei notgedrungen auf eine sehr wesentliche Eigenschaft der wirklichen Dinge völlig verzichten: auf die eigentliche Körperlichkeit, auf die dritte Dimension. Sie kann eben nur mit Hilfe der ihr gegebenen Mittel die Wirkung körperlich-plastischer Dinge auf unser Auge wiedergeben, nicht aber die Körper selbst. Freilich hat sie innerhalb dieser einen schwerwiegenden Beschränkung den weitesten Spielraum und die größte Freiheit der Betätigung. Sie gibt die Dinge zwar nicht greifbar wirklich, aber sie gibt sie mit ihrer gesamten Umgebung, mit Luft und Licht, Farbe und Form, in ihren gegenseitigen Beziehungen, in Leben, Tätigkeit, Bewegung. Den flüchtigsten Eindruck versteht ihr schmiegsames Material festzuhalten, den zartesten Stimmungswerten kann sie farbigen Ausdruck verleihen. Ihre Flächenbilder haben keine wirkliche Tiefe, aber sie vermag gerade durch die scharfe Herausarbeitung der Luft- und Lichtwirkungen die Vorstellung unendlicher Ferne in uns zu erwecken; ihre Körper werfen keine wirklichen Schatten, aber sie vermag gerade durch ihre gemalten Schatten und Lichter uns das überzeugendste und klarste Gefühl des Raumes, der Körperlichkeit, innerhalb ihrer Fläche zu geben. Unbeschränkt ist ihr Stoffgebiet, sei es der Wirklichkeit entnommen oder frei der Phantasie entsprungen; sie kann den Vogel im Fluge malen, weil sie die Luft mitmalt, in der er fliegt, sie kann das Licht malen, weil sie zugleich dessen Wirkung auf die beleuchteten Dinge zeigt, sie kann einem Stilleben die feinsten malerischen Reize abgewinnen, und sie kann die kompliziertesten tatsächlichen oder geistigen Vorgänge schildern, weil sie Gestalten und Umgebung beziehungsreich in Verbindung zu setzen vermag. Eines nur kann sie nicht: aus der Fläche heraustreten, oder die Tiefendimension wirklich verkörpern. Es sind das alles scheinbar sehr einfache und selbstverständliche Tatsachen, die es aber doch in ihrer grund-

sätzlichen Bedeutung klar zu erfassen und festzuhalten gilt, bevor man an Einzelfragen herangeht.

Die Plastik ihrerseits hat es gerade mit der vollen körperlichen Erscheinung der Dinge zu tun. Die ihr gegebenen Elemente sind der Steinblock oder ein Tonklumpen, und die Werkzeuge zu deren Bearbeitung, und sie formt daraus die greifbare, dreidimensionale Gestalt der dargestellten Gegenstände, sie bildet die Form selbst, nicht nur deren Eindruck auf unser Auge. Aber auch sie erleidet durch die Natur ihrer Ausdrucksmittel zugleich eine einschneidende Beschränkung: sie gibt die Dinge vereinzelt, herausgeschält, von ihrer Umgebung losgelöst, ohne Beziehung zum Raum und zu anderen Dingen, ohne Luft und Licht und Landschaft, die gerade der Malerei das reichste Darstellungsgebiet erschlossen. Wohl ist das plastische Kunstwerk von wirklicher Luft umgeben, aber wo diese beginnt, ist eben das Kunstwerk zu Ende; wohl steht die Statue wirklich im Licht, wirft sie wirkliche Schatten, aber die Darstellung von Licht und Schatten ist gerade deshalb nicht Sache der Plastik. Die Erscheinungen der Atmosphäre darzustellen, bleibt der Skulptur nach der Art ihrer Mittel von selbst versagt, denn Luft und Licht kann man weder meißeln noch modellieren, und damit scheidet auch eine ganze Reihe von farbigen Problemen von vornherein aus dem Arbeitsgebiete des Bildhauers aus, soweit diese eben mit den Wirkungen der Luft und des Lichtes zusammenhängen. Seine Farbigkeit ist dadurch, um dies gleich vorauszuschicken, ganz naturgemäß eine andersartige, als die des Malers, denn die Farbe ist hier nicht ein Hauptelement, nicht das notwendige Ausdrucksmittel zur Erzielung der Raumvorstellung, sondern sie ist nur insofern möglich und berechtigt, als sie sich der Form unterordnet; sie ist nicht selbständig, sondern dienend. Aber auch die Gegenstände der Darstellung erleiden durch die Natur der technischen Möglichkeiten eine beträchtliche und durchaus selbstverständliche Einschränkung, der Schwerpunkt wird stets vor allem in der Wiedergabe des menschlichen oder tierischen Körpers liegen, und insbesondere sind alle diejenigen Vorwürfe dem Darstellungsgebiet der Plastik fremd, die eine Beziehung des dargestellten Körpers zur Außenwelt, zur Umgebung, in stärkerem Maße bedingen: der fliegende

Vogel, um bei unserem Beispiel zu bleiben, ist plastisch undenkbar, er müßte ja an einem Faden in der wirklichen Luft hängen, und andererseits ist ein Zusammenstellen etwa von Figuren und Landschaft schlechterdings unmöglich. Daher ist denn überhaupt die plastische Gruppe notwendig auf wenige engverbundene Gestalten beschränkt, und auch dabei ist noch stets die Gefahr zu befürchten, daß sich die reale Luft allzu aufdringlich und störend zwischen den einzelnen Figuren geltend macht und die künstlerische Einheitlichkeit zerreißt. Nur gar zu leicht entstehen dann statt eines geschlossenen Kunstwerkes mehrere an sich ganz gute, aber organisch nicht zusammengehörige Gestalten. So muß auch die Plastik ihren eigensten Vorzug, den sie vor der Malerei voraus hat, die volle Körperlichkeit, mit einem wesentlichen Verzicht erkaufen, der in der Art ihrer technischen Mittel begründet liegt. —

Die Architektur endlich gibt weder flächenhaft die Dinge samt dem umgebenden Raume wieder, wie die Malerei, noch auch körperhaft die Dinge ohne den umgebenden Raum, wie die Plastik, sondern sie ist selbst Raumbildnerin*). Die ihr gegebenen Elemente sind: ein Bauplatz mit Gottes freier Luft darüber, und das erforderliche Baumaterial; damit mag sie nun nach Maßgabe des vorliegenden Zweckes und der persönlichen Phantasie des Baumeisters schalten und walten. Sie schafft den Raum als Kunstwerk, indem sie ihn begrenzt und so gleichsam aus dem All herausschneidet; denn das Unendliche und Schrankenlose können wir nicht erfassen und darum auch nicht künstlerisch genießen, und erst die Begrenzung gibt die Möglichkeit einer Gestaltung zum Kunstwerk. Wer nicht von der Raumbildung als Aufgabe der Baukunst den Ausgangspunkt nimmt, wird nie ihrem inneren Wesen nahe kommen; er wird bestenfalls die praktische Lösung, die gute Fassade, vielleicht sogar die Stimmung der einzelnen Räume verstehen, nicht aber das Kunstwerk als Ganzes begreifen. Freilich ist auch solche Architektur, allezeit und besonders heute, leider etwas sehr Seltenes. —

---

*) Hierfür wie überhaupt für die Abgrenzung der einzelnen Kunstgattungen muß besonders auf A. Schmarsows bedeutsame Ausführungen verwiesen werden, obgleich ich in manchen Dingen nicht mit ihm übereinstimme.

Den Raum durch Begrenzung zu schaffen und ihn nach seiner inneren Wirkung und seiner äußeren Erscheinung harmonisch und überzeugend durchzubilden ist also die eigentliche Tätigkeit der Architektur, die nur ihr möglich und eigentümlich ist, mit der allein aber auch ihre Möglichkeiten erschöpft sind. Sie kann Malerei und Plastik schmückend dabei mit heranziehen, aber keine der Schwesterkünste greift in ihr Wesen wirklich ein oder kann ihr die eigenste Arbeit abnehmen: die Raumbildung. Sie verzichtet dafür ihrerseits auf alles das, was gerade das Darstellungsgebiet der Malerei und der Plastik ausmachte, auf die künstlerische Wiedergabe realer Naturdinge, und beschränkt sich auf die harmonische Durchbildung der Maße und Verhältnisse, auf das Gleichgewicht der Massen und Kräfte. Sie arbeitet nicht mit bestimmten Naturvorbildern greifbarer Art, wenn auch die Rustika z. B. an das rohe Felsgestein, die Säulenhalle an den Wald, die Kuppel an das Himmelsgewölbe erinnert und dergleichen, sondern mit Höhe, Breite und Tiefe, mit Schwere und Leichtigkeit, mit Stützen und Tragen, Ruhen und Lasten, also mit Naturelementen allgemeinsten Charakters. Daß sie dabei nicht völlig ins Abstrakte schweift und den Boden unter den Füßen verliert, dafür ist, wie schon kurz angedeutet wurde, durch etwas gesorgt, was ihr wieder im Gegensatz zu den anderen Künsten eigen ist, durch den Zweck, durch das praktische Bedürfnis. Wie Malerei und Plastik immer wieder zur Natur als der sichersten Basis alles eigenen Schaffens zurückblicken mußten, so ist in der Baukunst durch die Forderungen der Zweckmäßigkeit eine fast noch stärkere Schranke gesetzt, die sie nicht ohne Schaden durchbrechen kann. Aber wie die Natur nicht das einzige Element der anderen Künste war, so ist die Zweckmäßigkeit nicht das Einzige oder auch nur das unbedingt Wichtigste, was das Wesen der Architektur ausmacht. Naturvorbild und Phantasie sahen wir in den Werken der Maler und Bildhauer sich durchdringen, ihre Vereinigung erst ergab das Kunstwerk. So ist auch das künstlerische Bauwerk kein totes Rechenexempel, kein leeres Produkt von Zweck und Konstruktion, sondern auch hier fordert die künstlerische Vorstellung, die Phantasie, ihr Recht und spricht ihre eigene, ausdrucksreiche Sprache, wie wir späterhin näher erkennen werden. —

Hier galt es zunächst nur das festzustellen, daß jede Kunst vermöge ihrer besonderen Mittel auch nur besondere Seiten der Erscheinungswelt darzustellen vermag, während andere ihr unzugänglich sind, und daß jede Kunstgattung zur Erreichung ihrer Ziele auf vieles notwendig verzichten muß, was gerade einer anderen möglich und wesentlich ist. Jede Kunst ist einseitig, jede Kunst isoliert, und sie muß dies tun, um innerhalb dieser Einschränkung ihre eigensten Wirkungen um so voller zu entfalten. —

Eng hiermit verbunden ist ein Zweites, was gleichfalls aus den Arbeitsbedingungen jeder Kunst ohne weiteres hervorgeht: der Einfluß, den das jeweilig angewandte Material und die Besonderheiten der Technik auf die Gestaltung der Kunstwerke ausüben. Auch hierdurch scheiden sich die Kunstgattungen ganz von selbst, und unterliegen selbstverständlichen, klar erkennbaren Grenzen und Einschränkungen. Wir werden im einzelnen tatsächlich nachweisen können, wie stark Material und Technik den Stil beeinflussen und damit der künstlerischen Tätigkeit innerhalb der einzelnen Kunstgattungen wieder entsprechend verschiedenartige, fest umrissene Wirkungskreise zuteilen, deren einfache Gesetzmäßigkeit sich nicht leugnen läßt. Und dafern dieser Nachweis gelingt, so werden wir, einen Schritt weiter gehend, sagen können: wenn wirklich Material und Technik einen wesentlichen Einfluß auf den Stil ausüben, so wird umgekehrt der Künstler selbst dies wissen und es nicht ungestraft vernachlässigen dürfen. Er wird bewußt oder instinktiv auf diese wichtigen Elemente Rücksicht nehmen, er wird sie nicht zu verstecken oder zu verwischen suchen, sondern in ihrer Eigenart zur Geltung bringen, will er nicht stillos werden. Goethe hat dies einmal außerordentlich klar und treffend in folgenden kurzen Worten zusammengefaßt: „Kein Kunstwerk ist unbedingt, wenn es auch der größte und geübteste Künstler verfertiget; er mag sich noch so sehr zum Herrn der Materie machen, in welcher er arbeitet, so kann er doch ihre Natur nicht verändern. Er kann also nur in einem gewissen Sinne und unter einer gewissen Bedingung Das hervorbringen, was er im Sinne hat, und es wird derjenige Künstler in seiner Art immer der trefflichste sein, dessen Erfindungs- und Einbildungskraft sich gleichsam unmittelbar mit der Materie

verbindet, in welcher er zu arbeiten hat.“ Zur Vermeidung von Mißverständnissen darf dabei schon hier bemerkt werden, daß wir keineswegs die „Zweck- und Materialtheorie“ als die alleinige Grundlage der Kunst hinstellen wollen, wie dies wohl in einseitiger Übertreibung geschehen ist. —

Wollen wir nun aus dem Gesagten einen allgemeinen, auf alle Kunstgattungen sich erstreckenden Grundgedanken als Basis für unsere weiteren Betrachtungen gewinnen, so können wir vorläufig etwa zusammenfassend sagen: Die Kunst teilt sich in Künste, die fest und naturgemäß gegeneinander abgegrenzt sind, weil jede Kunstgattung in anderer Weise isoliert, weil jede derselben nach Maßgabe ihrer Mittel eine besondere Seite der Erscheinungswelt zum Gegenstand hat, auf andere aber verzichten muß. Verstärkt wird dies noch dadurch, daß auch die Verschiedenheit des Materials und der Technik nicht nur äußerliche, sondern wesentliche Unterschiede bedingt. Diese Grenzen können nicht ohne Schaden für das Kunstwerk verschoben oder übersehen werden, und umgekehrt wird jedes echte Kunstwerk sie innehalten. Selbstbeschränkung auf das, was eben der betreffenden Kunstgattung eigen und erreichbar ist, und Ehrlichkeit in Material und Technik, mit einem Wort — innere und äußere Wahrhaftigkeit, werden wir also, wenn unsere Voraussetzungen richtig sind, überall bei den besten Werken der Kunst betätigt finden, und wir wollen untersuchen, inwieweit ein Abweichen von diesen Grundprinzipien, also ein versuchtes Übergreifen auf die Mittel und Wirkungen anderer Künste oder ein Verstecken und Heucheln in Material und Technik, wirklich auf allen Kunstgebieten leicht verhängnisvoll wirkt. Nur auf diesem Wege können wir hoffen, der Wahrheit objektiv näher zu kommen. —

Der Satz selbst ist ja ein alter und oft genug ausgesprochener. Schon Plutarch sagt einmal, man solle nicht mit der Axt die Tür öffnen und mit dem Hausschlüssel Holz spalten wollen, und er meint damit in künstlerischer Beziehung eben nichts anderes, als daß jede Kunst nur das darstellen möge, was ihren eigenen Mitteln gemäß ist, nicht aber das, was mit den Mitteln einer anderen Kunst leichter und besser dargestellt werden kann. Lehrgedichte kann und soll man nicht malen, Musik nicht durch Worte ersetzen und so fort. Wie in der Literatur ebenfalls jede

Kunstgattung ihre eigenen Stilbedingungen hat, und wie Drama, Epos, Lyrik und Roman sich schon durch ihre technischen Mittel so scharf scheiden, daß eine Vermischung zu Unmöglichkeiten führt, so sei die Malerei eben auch malerisch, die Plastik plastisch, die Architektur architektonisch, und nichts weiter. Betreffs der Grenzen zwischen Malerei und Poesie hat Lessing in seinem Laokoon diese Grundgedanken, trotz mancher unbestrittener Mängel im besonderen, für alle Zeiten klassisch formuliert; über das Verhältnis der einzelnen bildenden Künste untereinander, mit denen allein wir uns hier zu beschäftigen haben, herrscht indessen vielfach noch nicht die volle Klarheit, die doch unerläßlich zu jeglichem eigenen Verständnis der Kunst und eine wesentliche Voraussetzung wirklicher künstlerischer Bildung ist. Und eine Klärung dieser Frage ist um so notwendiger, als heute mehr denn je interessante Versuche und Ansätze gemacht werden, die Grenzen der Künste zu verwischen oder zu verleugnen, andererseits aber tatsächlich allerlei neue Wirkungen und Ausdrucksweisen gefunden werden, die uns zunächst nur durch ihre Neuheit überraschen. Gerade weil sich so mancher echte und reichbegabte Künstler unter diesen Stürmern und Streitern befindet, und neue Prinzipien und Erscheinungsformen der Kunst allerwärts mit lauter Stimme verkündet werden, gilt es, sich eine eigene Überzeugung in diesen grundlegenden Fragen zu verschaffen, will man nicht dem Tagesgeschmack ohne Rettung verfallen. Nicht darin besteht denn doch das „Modernsein“, daß man der Mode willenlos huldigt und jeder fremden Individualität sich bedingungslos hingibt, sondern darin, daß man zwar allen neuen Erscheinungen mit klarem Blick und warmer Empfindung entgegenkommt, aber dabei selbst das wohlgegründete Recht in Anspruch nimmt, auch seinerseits eine Persönlichkeit zu sein. Dieses Recht gilt es auch in künstlerischen Fragen sich selbsttätig zu erwerben, denn wir können nicht erwarten, daß uns hier alle Erkenntnis mühelos in den Schoß fällt, die auf jedem anderen Geistesgebiete ernsthaft und ehrlich errungen sein will. Zur Gewinnung eines solchen eigenen Standpunktes soll im folgenden ein Weg gezeigt werden, dessen selbständige Weiterverfolgung vielleicht manchen dem Ziele näherbringen kann, wobei ich auf die grundsätzliche Art der Fragestellung

größeren Wert lege als auf die Beantwortung im einzelnen, zu der jeder Leser selbständig Stellung nehmen mag. Da aber die bildende Kunst nun einmal das Reich der Anschauung ist, und nicht der Abstraktionen, so soll auch hier der Ausgangspunkt stets von der Anschauung, von den Kunstwerken selbst, genommen werden, und nicht von der Theorie. Denn alle ästhetischen Erörterungen sind „normativ" nicht in dem Sinne, daß sie der Kunst Gesetze geben, sondern höchstens in dem Sinne, daß sie uns die Normen erkennen lehren, die im Wesen der Kunst selbst begründet liegen, und daß uns dadurch das tiefere Verständnis der Kunstwerke erleichtert, der innerste Geist des Kunstschaffens erschlossen wird, soweit dies dem nicht selbst Schaffenden möglich ist. — Wenn wir also die bisherigen Betrachtungen nun im einzelnen für die verschiedenen Kunstgattungen weiter verfolgen wollen, so soll dies nur im steten Anschluß an bestimmte anschauliche Beispiele geschehen, und das Wort soll eigentlich nur in Form einer Anleitung zur eigenen Betätigung der Augen hinzutreten, wenn wir auch insbesondere den Ausführungen bedeutender Künstler, die hie und da herangezogen werden können, ein erhöhtes Gewicht beimessen werden. Dabei muß freilich von vornherein scharf betont werden, daß jedes Beispiel nur für die Erläuterung der Fragen, von denen jeweilig speziell dabei die Rede ist, in Betracht kommt, und daß irgendwelche weitergehenden Urteile nach anderer Richtung hin damit nicht verknüpft sein sollen. Nur in solcher Absicht ist auch die Gegenüberstellung von meiner Meinung nach grundsätzlich mehr oder weniger „stilgerechten" Kunstwerken aufzufassen, und ich bitte ausdrücklich, mich in dieser Beziehung nicht etwa mißzuverstehen, und nicht weitergehende allgemeine Schlußfolgerungen für oder wider an meine Bemerkungen zu knüpfen, wodurch nur zu leicht ungerechte und einseitige Urteile entstehen könnten, die mir selbst durchaus fern liegen. Nicht einzelne Werke zu loben oder zu tadeln ist überhaupt Zweck und Ziel unserer Besprechung, sondern lediglich eine grundlegende Frage in anschaulicher Weise zu klären und zu erläutern; alles Persönliche kann und muß dagegen völlig in den Hintergrund treten.

Die Malerei als Kunst der Raum- und Körperdarstellung in der Fläche.

Das weitaus größte Gebiet der Malerei, an das man wohl gewöhnlich zunächst zu denken pflegt wenn man von Malerei schlechthin spricht, ist heute das der sogenannten Tafelmalerei, des Staffeleibildes, und auch hier darf deshalb von diesem der Ausgang genommen werden, obgleich die historische Entwicklung der Malerei anders beginnt. Liegt es doch in der Natur der Sache, daß gerade diese Bilder, die ganz um ihrer selbst willen gemalt werden und ihre Existenzberechtigung lediglich in sich selbst tragen, auch die vollste Freiheit innerhalb des überhaupt malerisch Darstellbaren besitzen, und so für allgemeine Betrachtungen den besten Anknüpfungspunkt bieten. Ihr Rahmen sondert sie scharf gegen ihre Umgebung ab und erweist sie sogleich als eine Welt für sich, die nur innerhalb ihrer Begrenzung harmonisch sein muß, um Stil zu besitzen.

Um nun den Begriff des „malerischen Stiles“ recht zu erfassen, brauchen wir wiederum nur von den natürlichen und tatsächlich gegebenen Arbeitsbedingungen des Malers auszugehen. Die Elemente, mit denen er zu arbeiten hat, sind, wie wir sahen, eine Fläche*), und die Mittel, um auf dieser Fläche den Eindruck des Raumes und der Körperlichkeit unserem Auge zu erwecken, nämlich: Pinsel und Farben. An diese Fläche nun ist das Bild stärker gebunden, als man sich dies gemeinhin klar zu machen pflegt; denn dieselbe bedeutet ja eine mathematisch exakte Begrenzung des Bildraumes nach vorn, nach dem Beschauer zu, genau so, wie der Rahmen nach rechts und links, nach oben und unten die Grenzen bildet, die nicht überschritten werden können. Hinter der vom Rahmen und der Bildfläche gemeinsam gebildeten Ebene erst dehnt sich der ideelle Raum aus, den die Vorstellung des Künstlers teils mit Luft, teils mit körperlichen Dingen zu erfüllen weiß — ein Bühnenraum

*) Mathematisch genau müßten wir sagen: eine Ebene; die gekrümmten Bildtafeln etwa des Rokoko sind eine nur innerhalb der gesamten Raumdekoration verständliche Abweichung.

gleichsam, auf dem der Vorgang des Kunstwerkes sich abspielt*). Es ist also selbstverständlich, daß wir mit unseren geradeaus blickenden Augen alle räumliche Vorstellung im Bilde von vorn nach hinten „ablesen“, von der Fläche in die Tiefe hinein, nicht aber aus der Fläche heraus, und jede Vernachlässigung dieses Umstandes in einem Bilde bedeutet einen unzweifelhaften und störenden Stilfehler, wie wir uns leicht an einem Beispiel vergegenwärtigen können. Eine überaus kräftige frühe Zeichnung von Franz Stuck (Abb. 61) zeigt Thor mit dem Hammer auf seinem Gespann von Ziegenböcken durch die Luft brausend, schräg aus der Tiefe des Blattes hervor, mit einer wirklich elementar empfundenen Gewalt. Und selbst die Vorderfläche des Bildes vermag die rasenden Tiere nicht aufzuhalten, sie kommen heraus, auf den Beschauer zu, und — heben dadurch für den feiner empfindenden Betrachter einen Teil des Eindruckes wieder auf. Denn das auf die Fläche des Blattes eingestellte Auge glaubt dieses Herauskommen doch nicht wirklich, es kann nicht an einzelnen Punkten gleichsam nach rückwärts tasten, wo alles übrige es in die Tiefe zieht, und so entsteht nur ein Zwiespalt anstatt einer besonders energischen Wirkung, die doch gewiß beabsichtigt war, und die auch ohne dieses, künstlerisch gar nicht notwendige Mätzchen erreicht worden wäre. Die flotte Technik der Zeichnung mag das in gewissem Maße mildern (vgl. das später über „Malerei und Zeichnung“ Gesagte), wer es aber einmal bemerkt hat, kommt nicht leicht wieder davon los. Als Vergleich diene eine Darstellung des gleichen Themas von Johannes Gehrts (Abb. 62), die sich in der Bildgrenze hält, dabei freilich den zweiten Bock unklar vom Rande durchschneiden läßt, und an Kraft weit hinter Stuck zurückbleibt. — Im farbigen Bilde sind derartige Übergriffe natürlich noch störender, und es ist daher keineswegs ein Lob, wenn wir von einem Bilde sagen, daß „die Figuren aus demselben

*) Neuerdings hat man versucht, dieses Prinzip des „Bühnen- oder Fernbildes“ als einseitige Auffassung der italienischen Renaissance hinzustellen, während die nordische Kunst vom „Frei- und Bewegungsraum“ ausgehe, wobei der Beschauer sich als in den Bildraum einbezogen empfinde. (Vgl. E. Voigtländer, Zur Gesetzlichkeit der abendländischen Kunst. Bonn 1921.) Ich gestehe, daß ich dabei auf Widersprüche zu optischen Grundtatsachen stoße, die ich nicht zu überwinden vermag, solange meine Augen nach vorwärts, nicht nach rückwärts blicken.

heraustreten", obgleich sich schon in der älteren Kunst mancherlei Versuche in dieser Richtung finden. Namentlich als die oberitalienische Frührenaissance die neuentdeckten Gesetze der Perspektive voll ergriffen und in fast leidenschaftlicher Weise sich zu eigen gemacht hatte, da waren es die frühen Florentiner, die Paduaner und Ferraresen, Männer wie Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Mantegna, Francesco Cossa und andere, die nach voller plastischer Körperlichkeit im Bilde vor allem anderen strebten, und dabei wohl auch einmal in ihrer Freude am Neuen experimentierend über das Ziel hinausschossen. Eine interessante Stelle dieser Art findet sich in dem Martyrium des hl. Jakobus in den Eremitani zu Padua, von der Hand des Mantegna (Abb. 63). Wie er es überhaupt liebt, die Figuren ganz in den Vordergrund zu stellen, so auch dort; aber er geht noch weiter, und läßt einen jugendlichen Krieger sich sogar über ein Geländer, welches das ganze Bild vorn durchschneidet, herüberbeugen, aus dem Bildraum heraus, dem Beschauer entgegen, so daß sein Kopf, seine rechte Hand und sein linker Arm unzweifelhaft vor der



Abb. 61. Franz Stuck, Thor.

Gesamtfläche des Gemäldes liegen müssen. Auch dabei aber empfinden wir doch schließlich etwas wie einen Mißton, und anstatt zu überzeugen, verwirrt das kleine Kunststück nur die Harmonie des Ganzen. Eine ausgereifte Kunst vermeidet auch Ähnliches, instinktiv oder bewußt, auf das sorgfältigste; kleinere Verstöße in dieser Beziehung finden sich aber immerhin hie und da auch auf neueren Bildern, wenn man darauf zu achten gelernt hat. In gröberer Weise ist ein solches Heraustreten aus technischen Gründen überhaupt kaum möglich, und wird auch wohl ernstlich nur von dem gänzlich unkünstlerischen Panorama erstrebt, von dem noch die Rede sein wird. Unser Gefühl für die Vorderfläche des Bildraumes ist eben so stark, daß es schon sehr kräftiger Mittel bedarf, um es zu überwinden und aufzuheben, ja im letzten Grunde gibt es überhaupt nur ein Mittel hierzu: die Überschneidung des Bildrahmens durch die Figur. Auch Stuck hat dieses Mittel angewandt, indem er Nase und linken Vorderfuß des einen Bockes über die Umrandung herausführt, und bei Mantegna ist es gleichfalls



Abb. 62. Johannes Gehrts, Thor.

erkennbar, obwohl er sehr geschickt die Figur das hölzerne Geländer und dieses erst (links) den Bildrahmen überschneiden läßt. Wir möchten aber unseren Malern nicht raten, diesen Weg etwa systematisch weiter zu wandeln, denn er führt unmittelbar von der ernsten Kunst hinüber zur Karikatur. Den „Fliegenden Blättern" ist unser nächstes Beispiel (Abb. 64—66) entnommen, in welchem Lothar Méggendorfer uns als „Triumph der Malerei" vor Augen führt, wie ein griechischer Maler einen Bären so plastisch gemalt hat, daß er zum Entsetzen der Freunde aus dem Bilde heraustritt. Auch hier ist der „entscheidende Schritt" dadurch erreicht, daß die Figur des Bären den Bildrahmen überschneidet. (Zur Beruhigung kann übrigens gesagt werden, daß der Meister im weiteren Verlaufe der Geschichte eine ebenso plastische Höhle malt, die er dann, nachdem der Bär hineinspaziert ist, rasch zustreicht, womit alle Gefahr beseitigt ist.)



Abb. 63. Andrea Mantegna, Martyrium des hl. Jakobus.

Die wichtigste aber auch einzige naturgemäße und aus der Art der Arbeitselemente selbst hervorgehende Grenze der Malerei ist nach alledem, daß sie sich innerhalb der Fläche zu bewegen hat, und die

einzige Folgerung, die man logischerweise für ihre besonderen Stilbedingungen daraus ziehen kann, ist die, daß sie nach Maßgabe ihrer Mittel doch die klarste und deutlichste Raum- und Körperwirkung innerhalb dieser Fläche erstreben möge; daß sie wie jede Kunst dabei nicht durch Abschrift, sondern durch innere Umwertung die Natur zum Kunstwerk gestaltet, aber doch der Grundlage des Naturvorbildes nicht entraten kann, habe ich im vorigen Abschnitt dargelegt*). Damit sind aber auch die tatsächlichen Bedingungen erschöpft, und alle sonstigen Gesetze oder Forderungen für einen „malerischen Stil" sind entweder theoretisch konstruiert, oder von irgendeinem bestimmten Parteistandpunkt aus hineingetragen. Es ist nicht überflüssig, dies ausdrücklich zu betonen, da man in der jüngstvergangenen Zeit auf Grund einer besonderen und gewiß hoch anzuerkennenden Richtung der modernen Malerei vielfach nur zu sehr geneigt war, das „spezifisch Malerische" ganz einseitig nur in der Betonung und Aufsuchung jener Luft- und Lichtprobleme zu erblicken, die uns

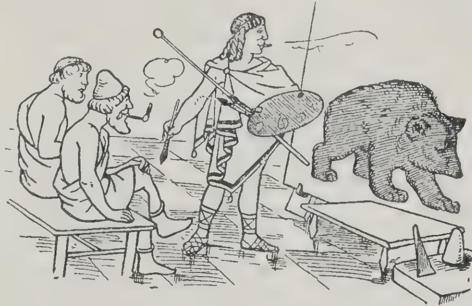


Abb. 64.



Abb. 65.



Abb. 66.

Abb. 64—66. Aus Lothar Meggendorfer, Triumph der Malerei.

*) Die besonderen Gesetze der Komposition, des Gleichgewichtes der Massen, der Harmonie der Farben u. dgl., wie sie jeder Zeitstil für sich ausbildet, kommen hier natürlich nicht in Betracht.

der Impressionismus und die sogenannte Freilichtmalerei in so überraschender und oft glänzender Weise erschlossen hat. In Julius Exters „Welle" (Abb. 67) führe ich ein bekanntes und vorzügliches Beispiel dieser Richtung an. Von französischen Anregungen unverkennbar beeinflußt, hat der Künstler darin vor allem eine traumhafte Dämmerstimmung zu geben versucht, die alles mit einem weichen, auflösenden Duft umfängt, eine mystische Farbenwirkung aus blau und violett, die uns die Erscheinung der sehnsuchtsvollen Meerjungfrau um so glaubhafter macht. Es ist unbestreitbar, daß dieses Problem mit großer Meisterschaft in dem Bilde gelöst ist, und daß in der verschwommenen, duftigen Atmosphäre, die alle Formen auflöst und verschleiert, ein großer Teil des starken künstlerischen Eindruckes liegt, den das Werk hervorruft. Die Luft- und Lichtwirkung, die farbige Stimmung, ist hier in der Tat das maßgebende Problem und eine farblose Wiedergabe muß deshalb naturgemäß nur einen sehr unvollkommenen Begriff davon geben, was man gewiß mit vollem Recht als einen Beweis für den ausgesprochen malerischen Charakter des Bildes auffassen kann. Trotzdem darf nicht übersehen werden, daß doch das wirklich Entscheidende durchaus in der Raumvorstellung liegt, die durch alle diese farbigen Effekte erzielt wird, und daß hierin erst die eigentliche Bildwirkung des Ganzen besteht. Gerade die auflösende Wirkung der Atmosphäre ist ja auch hier ein wesentliches Mittel zur Erzielung der Tiefenvorstellung



Abb. 67. Julius Exter, Die Welle.

im Bilde, und im letzten Grunde können alle modernen Luft- und Lichtprobleme nur insoweit malerisch genannt werden, als sie dieser ersten und einzigen Forderung alles malerischen Stiles dienen. Wo sie als Selbstzweck auftreten, sind sie bestenfalls Studien, und werden ihrerseits ebenso stillos, wie etwa die kolorierten Zeichnungen der Nazarener sich nach dem entgegengesetzten Pole hin von einem gesunden malerischen Stile entfernten. — Vergleichen wir mit Exters Gemälde das Bild eines anderen modernen Meisters, des viel verkannten und erst neuerdings viel genannten Hans von Marées (Abb. 68), so tritt uns auf den ersten Blick eine völlig andere Auffassung, ja eine ganz verschiedenartige Stellung der Aufgabe überhaupt, entgegen. Nicht Licht- und Luftwirkungen an sich, nicht Farbenphänomene als Stimmungsträger sind es, was hier das Grundmotiv bildet, sondern klarste und anschaulichste Raum- und Körperwirkung mit Hilfe der Farbe. Gerade dieses Bild wirkt förmlich wie eine Illustration zu den Worten, mit denen Carl von Pidoll das malerische Schaffensprinzip seines Lehrers Marées geschildert hat: „Für Marées bestand der Unterschied zwischen Skulptur und Malerei lediglich in ihren Mitteln. Formvollendete Darstellung galt ihm als der Endzweck beider, nur daß der Bildhauer seine

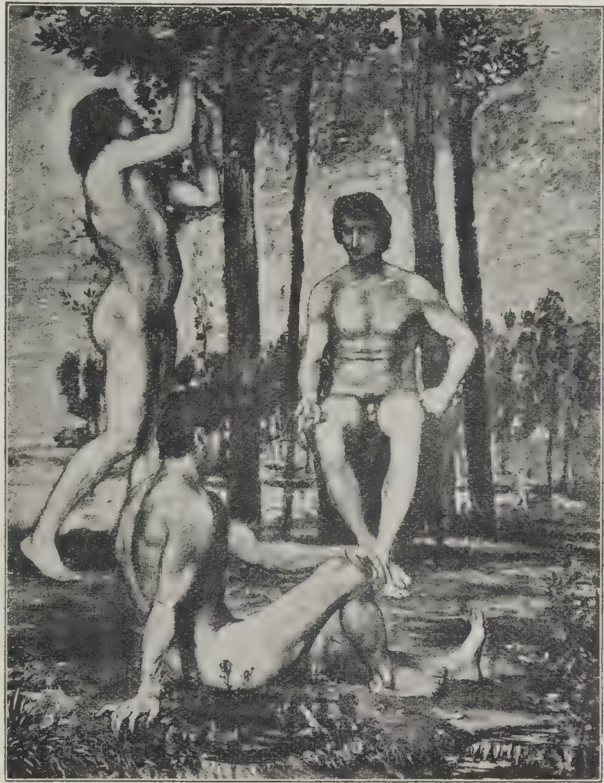


Abb. 68. Hans von Marées, Drei Jünglinge.

Vorstellungen an den plastischen Formen selbst, im Raume und unter Zuhilfenahme des räumlich verbreiteten Lichtes entwickelt, während der Maler den Raum und das Licht auf der Fläche mitzuschaffen habe. Die Farbe an sich war es also nicht, was für ihn den Maler ausmachte, sondern die Farbe als Mittel zur Formengestaltung und Raumbildung. Wegen dieses Hinzutretens der Raumdarstellung auf der Fläche und des daraus hervorgehenden Umsetzungsprozesses plastischer Vorstellungen nannte er die Kunst des Malers wohl auch die geistreichere, erfindungsvollere.“ Aus unserer Abbildung geht ohne weiteres hervor, wie Marées mit verhältnismäßig einfachen Mitteln, durch klare Zeichnung und Modellierung der Formen, durch sichere Führung der wesentlichen vertikalen und horizontalen Grundlinien der Komposition, durch deutliche Scheidung der verschiedenen Pläne, wirklich eine durchaus überzeugende Raumvertiefung und eine geradezu frappante Körperlichkeit seiner Gestalten erreicht hat. Und dies allein schon genügt, um auch sein Werk im besten Sinne malerisch zu nennen, ja man könnte sogar vielleicht meinen, daß die eigentliche Aufgabe des Malers: die Raum- und Körperdarstellung in der Fläche, hier noch tiefer erfaßt sei, als in Exters Stimmungsgemälde. Man ist versucht, angesichts dieser formdeutenden Kunst mit ihrem starken rein bildlichen Anregungsgehalt von einem räumlich-formalen „Expressionismus“ zu sprechen, zum Unterschied vom Impressionismus einerseits, und von dem geistig-inhaltlichen sogenannten Expressionismus unserer Zeit andererseits. Ja Marées’ Schüler Artur Volkmann konnte geradezu behaupten, die Komposition eines Bildes lehre zugleich architektonisch denken, weil man sich dabei auch stets den Grundriß vorstellen müsse — eine tiefgründige Auffassung vom Wesen der Malerei, die freilich mancher bloße „Malenkönner“ nicht begreifen wird. Jedenfalls ist es grundfalsch, solche Werke als unmalerisch zu bezeichnen und mit dem Schlagwort „gemalte Plastik“ abzutun, wie dies in parteiischer Einseitigkeit vielfach geschehen ist. Denn es handelt sich hier in Wirklichkeit nicht um einen prinzipiellen Stilunterschied — beide Richtungen sind malerisch, weil sie Raum und Körper farbig in der Bildfläche darzustellen suchen — sondern nur um eine individuelle Verschiedenheit der

besonderen Erscheinungsprobleme, die jeden der beiden Künstler in erster Linie interessierten: Licht, Luft, Stimmung auf der einen Seite, Form auf der anderen. Arnold Böcklin sagte einmal in klarem Bewußtsein dieses Gegensatzes: „Die Impressionisten suchen den Menschen in der Luft, — ich suche den Menschen im Raume!“ Es hieße die Grenzen der Malerei willkürlich eng stecken, wollte man nur eine dieser beiden Auffassungen grundsätzlich gelten lassen. Wie wir es hier an zwei extremen Beispielen erläutert haben, so geht dieser Dualismus in mehr oder minder scharfer Ausprägung durch die ganze Entwicklung der Malerei, ohne daß es jemals zu einem vollen Ausgleich gekommen wäre; im Gegenteil, die stolze Forderung unserer Romantiker, „Raffaels Zeichnung mit Tizians Kolorit zu vereinigen“, mußte zu schwächlichen Kompromissen, zu charakterlosem Eklektizismus führen.

In der Betonung der klaren, exakten Form liegt also keineswegs eine Überschreitung der Grenzen der Malerei oder ein Hinübergreifen auf das Gebiet der Plastik; die Gefahr des Abirrens auf die Pfade, die eigentlich den anderen Künsten eigentümlich sind, muß deshalb anderswo liegen, wenn sie überhaupt vorhanden ist, und diese Gefahr ist bei der außerordentlichen Freiheit und Weite der malerischen Ausdrucksmöglichkeiten nur eine sehr geringe. Es bedarf kaum der Erwähnung, daß die Malerei natürlich plastische Kunstwerke oder Gebäude ebensogut in den Kreis ihrer Darstellung ziehen kann, wie jeden beliebigen anderen Gegenstand der Erscheinungswelt. Indem sie die Statue, das Bauwerk samt dem umgebenden Raume mit ihren Mitteln in der Fläche wiedergibt, wertet sie sie malerisch um, und macht sie sich innerlich zu eigen; ist doch die Architekturmalerei sogar ein ganz besonderer, reich ausgebildeter Kunstzweig geworden, den wir gewiß nicht missen möchten. Bedenklicher schon sind die einzelnen wirklich plastischen Teile auf Gemälden, denen wir in der alten Kunst gelegentlich begegnen, wie die aufgesetzten goldenen Heiligenscheine, Kleinodien oder Geräte des Carlo Crivelli oder des Gentile da Fabriano, des Pinturicchio und anderer Meister dieser Zeit; doch sind dies vereinzelte Erscheinungen, deren Stillosigkeit

alsbald erkannt wurde*), und hier wohl nicht besonders bewiesen zu werden braucht. Heute kommt dergleichen von selbst nicht mehr vor — höchstens daß man einmal im Scherz nach dem Gipsabguß eines gar zu pastos „gespachtelten" Bildes verlangt; die „Merz-Bilder", die aus aufgeklebten wirklichen Gegenständen bestehen, erlaube ich mir dabei allerdings nicht zur bildenden Kunst zu rechnen, sondern eher zum groben Unfug. Eine ernstliche und wahrhaft stillose Vermischung der Malerei mit den anderen Künsten haben wir vielmehr nur noch in dem auf unkünstlerische Masseninstinkte rechnenden, leider aber noch immer von vielen ernst genommenen Panorama, dem deshalb einige Worte gewidmet werden müssen. Hier ist tatsächlich zur malerischen Wirkung, zur Hervorbringung des Raumeindruckes, noch die Plastik herangezogen, freilich eine brutale Panoptikumsplastik, die von dem stilbildenden Unterschied zwischen Naturprodukt und Kunstwerk nichts weiß. Für das Ganze ist sodann ein besonderer Raum gebildet, wie dies die Aufgabe der Architektur wäre, aber dieser Raum ist nicht um der künstlerischen Raumbildung selbst willen da, sondern er soll im Gegenteil durch das Gemälde und die ihm verbundene Plastik weggetäuscht, also künstlerisch vernichtet werden. Denn das Wesen des Raumes als Kunstwerk besteht ja gerade in seiner Begrenzung, hier aber soll uns durch das Rundbild die Unendlichkeit der wirklichen Welt vorgetäuscht werden. Treffend hat Max Klinger daher das Panorama einen „Farbenselbstzweckbau" genannt, es ist kein Raum als Kunstwerk, sondern nur ein Platz zur Aufnahme des Gemäldes. In Wirklichkeit wird durch alldies nichts weiter erreicht, als eine Vermengung von drei ganz verschiedenen Arten von Raumvorstellungen, nämlich erstens der Vorstellung von einem kreisrunden, durch ein Bild begrenzten wirklichen Innenraum, zweitens von einem durch das Gemälde dargestellten ideellen

*) Theoretisch klar spricht dies, im deutlichen Gegensatz zu den älteren Künstlern, Antonio Filarete in seinem 3. Buch von der Zeichenkunst (1464) aus: „Niemals lege einen Gegenstand erhaben auf das Bild auf, weder von Stuck noch von sonst einem Stoff; sondern vermittelst der Farben ahme die Erhabenheiten nach, welche du auszuführen hast; und mache es nicht so, wie viele es machen, die, wenn sie ein Pferdegeschirr malen sollen, die Buckeln daran von verzinntem Blech erhaben auflegen, als ob das Pferd lebendig wäre" usw.

Raum, und drittens von plastischen Einzelgegenständen, die weder mit dem realen Raum des Panoramabaues noch mit dem gedachten Raum des Bildes in organischem Zusammenhang stehen — eine Stilvermengung also, wie sie ärger kaum gedacht werden kann. Abbildung 69 gibt einen kleinen Ausschnitt aus einem Panorama wieder, der in dieser Hinsicht immerhin ganz instruktiv wirken kann, wenngleich wir die wesentliche



Abb. 69. Ausschnitt aus einem Panorama.

Milderung nicht übersehen dürfen, die dadurch bedingt wird, daß hier der wirklich plastische Vordergrund eben auch in die Fläche übertragen ist und dadurch ganz anders mit dem Gemälde zusammenwirkt als im Panorama selbst. Doch sieht man auch hier schon deutlich, welch anderen Eindruck die wirkliche Raumvertiefung gibt als die gemalte — sogar für den toten photographischen Apparat, und wie viel mehr noch für das lebendige menschliche Auge. Das Gemälde, das an und für

sich wohl eine ganz gute und geschlossene Raumvorstellung innerhalb seiner Fläche erwecken könnte, gerät in krassen Widerspruch mit den aufgebauten Korngarben und dem plastischen Baum des Vordergrundes, und das Auge, das zunächst an diesen realen Gegenständen sich hintastet, stößt deshalb empfindlich an die aufsteigende Wand des Gemäldes, an dessen ganz andersartige Raumwirkung es sonst gern glauben würde. Selbst in der Reproduktion kann man sich dies einigermaßen vergegenwärtigen, wenn man den Vordergrund abwechselnd verdeckt und freiläßt, und noch viel störender ist die Wirkung, wenn man sich vor einem Panorama bewegt, wobei sich die Gegenstände des Vordergrundes stark verschieben, die gemalten dagegen in gleichem Verhältnis bleiben. Ungemein klar sagt Adolf Hildebrand in seinem „Problem der Form" hierüber: „Das Panorama, welches die Gesamterscheinung teils durch rein malerische, also Flächenmittel, teils durch wirkliche räumliche Perspektive und plastische Darstellung aufbaut, sucht den Beschauer dadurch in die Realität zu versetzen, daß es in ihm durch die faktische Vertiefung des Raumes, welchen der Gesamtaufbau des Panoramas in Anspruch nimmt, wirkliche verschiedene Augenakkommodationen veranlaßt, wie in der Natur. Dabei sucht es uns aber über diese faktischen Distanzen, welche die verschiedenen Akkommodationen nötig machen, zu täuschen. Es gibt ihnen durch malerische Mittel eine ganz andere und nach hinten sich steigernde Raumbedeutung. Das Brutale bei diesen Mitteln liegt darin, daß ein feinfühliges Auge die Art der Akkommodation in Widerspruch mit den Gesichtseindrücken empfindet, welches es dabei erhält. Es sieht der Akkommodation nach einen Meter Distanz, dem Gesichtseindrucke nach eine Meile. Dieser Widerspruch ruft ein Unbehagen, eine Art Schwindel hervor, anstatt des Behagens eines klaren Raumeindruckes. — Je besser das Panorama, d. h. je größer die Täuschung, desto quälender das Gefühl im Auge, weil wir immer weniger imstande sind, diesen gemischten Eindruck zu sondern. Je schlechter das Panorama, desto wohler wird uns, weil die Täuschung eben aufhört. Das Realitätsgefühl, welches das Panorama hervorrufen will, setzt eine Unempfindlichkeit und Roheit des Sehens voraus, einen Mangel an jeglichem feinen Funktionsgefühl beim Sehen." — So bedeutet diese

Überschreitung der Grenzen der Künste einen verhängnisvollen Irrweg, dessen grundsätzliche Verkehrtheit sich geradezu physiologisch-optisch nachweisen läßt. Es war ein wohlverdienter Spott, wenn Künstlerwitz diese ganze Barbarei gelegentlich sehr lustig festgenagelt hat, wie man denn z. B. im „klassischen Dreieck“ der Berliner Ausstellung seinerzeit plastische Nasen an gemalten Gesichtern, eine wirkliche Troddel an einer gemalten Zipfelmütze und dergleichen sehen konnte; das Prinzip des Panoramas war hier durch sich selbst ad absurdum geführt.



Abb. 70. Flügelaltar (sog. Schongauer-Altar) aus dem Ulmer Münster.

Wenn also dennoch ein Zusammenwirken der Malerei mit Plastik und Architektur möglich sein soll, so kann dieses nicht in einer Vermischung der beiderseitigen Aufgaben bestehen, sondern nur in einer harmonischen Verbindung, die jeder einzelnen Kunst ihr Recht und ihre eignen Stilbedingungen in vollem Maße wahrt; nicht um ein Durcheinander kann es sich dabei handeln, sondern nur um ein Neben- und Miteinander. Ich erinnere etwa an unsere köstlichen gotischen Altarschreine, bei denen plastische Mittelfiguren durch einen klaren architektonischen Aufbau in so wohltuende Verbindung mit den gemalten Flügeln gebracht sind; Abbildung 70 soll ein beliebiges Beispiel dafür veranschaulichen, fast jedes andere täte den gleichen Dienst. Umgekehrt gibt die Renaissance dem feierlichen Altarbilde gern zu beiden

Seiten Statuen in architektonischer Umrahmung bei, die das Gemälde begleiten, nicht dem Maler ins Handwerk pfuschen wollen, und nichts anderes ist es, wenn etwa Max Klinger am Sockel seines „Christus im Olymp" jene zwei weiblichen Halbfiguren angebracht hat, die zwar den Inhalt des Bildes ausklingen lassen, aber tektonisch klar und scharf von dem Gemälde getrennt und ganz als selbständige Plastik gedacht sind. Daß Gemälde und Figuren dabei jeweilig den gleichen Zeitstil, d. h. den gleichen Grad von Stilisierung der Natur verkörpern müssen, um einheitlich zu wirken, liegt auf der Hand. —



Abb. 71. Giorgione, Das Konzert.

Solche echt künstlerische Verbindung der verschiedenen Kunstgattungen unter Wahrung ihrer Sonderart bringt nun weit eher eine innere, geistige Annäherung derselben hervor, als die rein äußerliche Zusammenschweißung wie im Panorama, die nur zu Widersprüchen führte. Wiederum das Altarbild kann als Beleg hierfür herangezogen werden, das auf der Höhe seiner Entwicklung etwas von architektonischem Geist aus der Eingliederung in das umgebende Bauwerk in sich aufgenommen hat, und doch dabei an malerischer Wirkung sich nichts vergibt. Gewiß haben wir recht, wenn wir unter den Künstlern der Renaissance die Venezianer als die speziellen Maler bezeichnen, und unter ihnen wieder Giorgione als den freiesten und anmutigsten. Wie aber gerade dieser, der doch gewiß im besondersten Sinne des Wortes „malerisch" zu malen verstand, sich in einem an bestimmte bauliche

Stelle gedachten Altarbilde dem Geist der Architektur freiwillig fügte, ohne deshalb unmalerisch zu werden, das lehrt ein Vergleich zwischen seinem „Konzert" im Pariser Louvre und der wundervollen „Madonna von Castelfranco" (Abb. 71 und 72).



Abb. 72. Giorgione, Madonna von Castelfranco.

Führt er uns in dem nur sich selbst genügenden Tafelgemälde ein Stück Landschaft mit menschlichen Gestalten vor, deren Anordnung nur dem freien inneren Rhythmus des Bildes selbst gehorcht, so komponiert er in dem Altarblatt, das den wesentlichen Teil eines Kircheninneren bilden sollte, auch seinerseits architektonisch. Auf marmornem Aufbau thront seine liebliche Mutter Gottes, streng symmetrisch von den beiden Heiligen begleitet, und nur schüchtern grüßt die lachende Landschaft hier über eine hohe Balustrade herüber. Und dabei ist gerade dieses Bild trotz seiner feierlich religiösen Gebundenheit von einer hinreißenden malerischen Wirkung, deren Zauber sich niemand entziehen kann, der es an Ort und Stelle gesehen hat; solche Beschränkung ist nicht nur aus dem Anschluß an Hergebrachtes zu erklären, sondern bedeutet tief empfundenes Stilgefühl, sie ist nicht starre Tradition, sondern künstlerische Freiheit. Gerade darin liegt aber ein

wesentlicher Teil des tiefgehenden Eindruckes, den dieses Bild ausübt, daß es sich noch an der Stelle befindet, für die es gedacht war. An langer, gleichgültiger Galeriewand mit seinesgleichen zusammengebracht, muß ein solches Werk notwendig viel von seinem Besten einbüßen.

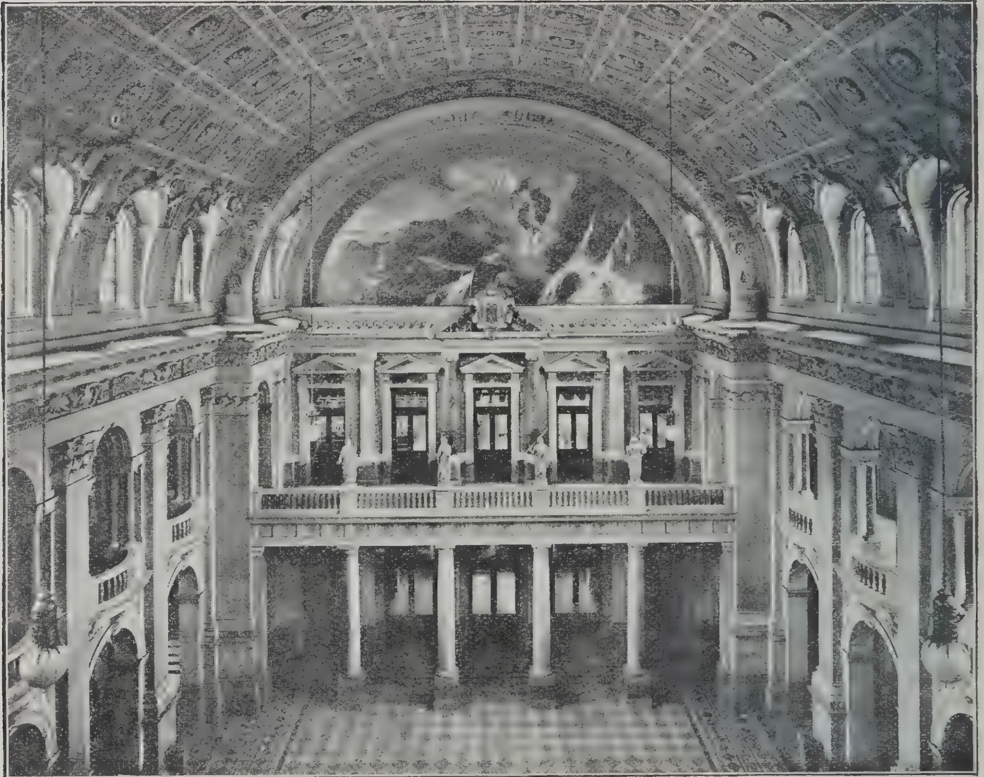


Abb. 73. Friedrich Preller d. J., Prometheus. Wandbild in der Leipziger Universität.

Und eben diese harmonische Einfügung in ein Architekturganzes ist es, die einem großen, fest umrissenen Sondergebiet malerischer Betätigung seine eigenen Grenzen gibt: dem Wandbild, dem ich an zwei neueren Beispielen aus meiner Vaterstadt nähertreten möchte. Die Wandelhalle der Leipziger Universität hat Friedrich Preller der Jüngere mit einem Prometheus geschmückt, der in Abbildung 73 wiedergegeben ist. Eine rauhe felsige Gebirgslandschaft mit einem fernen,

wolkenumhüllten Schneegipfel, mit tosenden Wildbächen und schäumenden Wasserfällen breitet sich vor dem Beschauer aus; zur Linken leitet ein Flußlauf den Blick durch eine weite Ebene bis zum fernen blauen Meer. Von Blitzen umzuckt schwebt der Lichtspender Prometheus, eine Fackel schwingend, zur Erde herab, — das Ganze ein farbenreiches

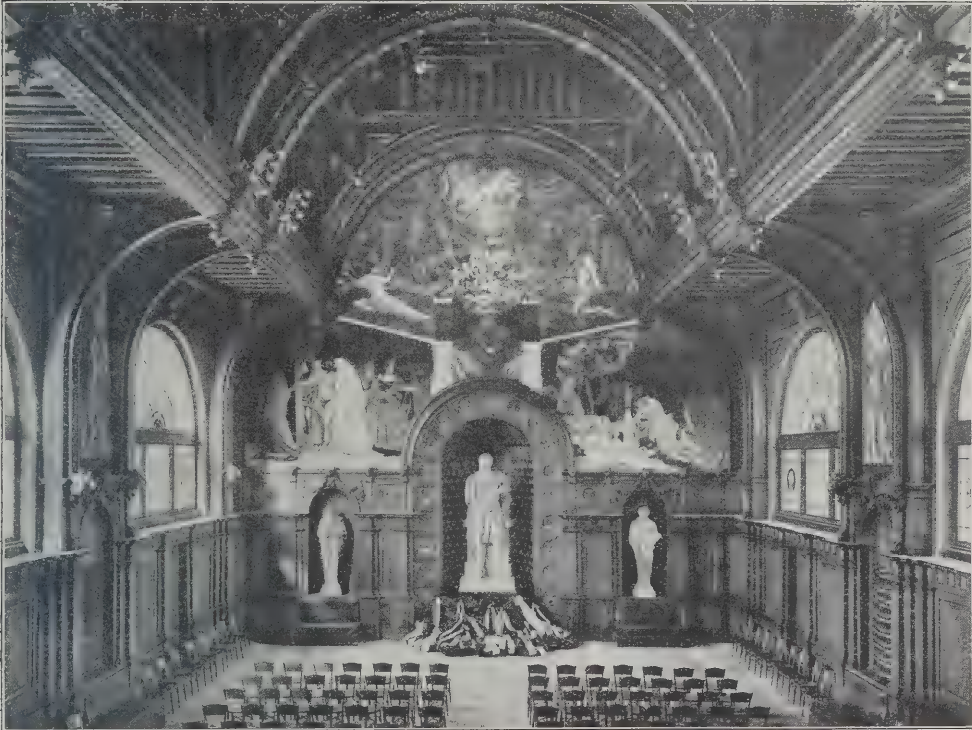


Abb. 74. Sascha Schneider, Baldurs Triumph über die Mächte der Finsternis. Wandbild im Buchgewerbehause zu Leipzig.

heroisches Landschaftsbild mit mythologischer Staffage im Sinne des älteren Preller, und von nicht zu leugnendem malerischen Effekt, wenn man das Bild als solches für sich allein betrachtet. Aber im Verhältnis zu der schweren, reichgeschmückten Architektur der Halle wirkt es doch klein, ja kleinlich; es vermag sich weder selbständig zur Geltung zu bringen, noch wirkt es mit der Architektur zusammen. Viele haben dies wohl schon empfunden und vielleicht die Ursache nur darin gesucht,

daß die für das Bild zur Verfügung stehende Fläche an und für sich zu klein sei. Der Grund liegt aber tiefer: das Bild ist stilistisch verfehlt, es ist kein Wandbild, wie wir im einzelnen an unserer Abbildung verfolgen können. Nicht in einer einzigen Linie hat der Künstler sich danach gerichtet, daß das Bild einer Architektur, und zwar gerade dieser Architektur, sich einfügen mußte. Weder auf die Bogenform, noch auf den ausgesprochenen, deutlich gegebenen Mittelpunkt, den das große Universitätswappen über der Tür der Aula bildet, ist irgendwelche Rücksicht genommen. Ob die Linien dieser Landschaft so oder anders laufen, ist im Verhältnis zum Raum ganz gleichgültig, und so ist es auch gleichgültig, ob das Bild gerade in diesem Raume oder in irgendeinem anderen an die Wand gemalt wurde, oder ob es eingerahmt an beliebiger Stelle hing. Noch etwas aber kommt hinzu, und zwar das Wichtigste: das Bild hebt die einheitliche Flächenwirkung der Wand vollkommen auf, und zerstört dadurch die Gesamtharmonie des ganzen Raumes, die es doch gerade heben sollte. Der Architekt hat denn doch nicht zufällig und zwecklos gerade an dieser Stelle eine Mauer gezogen, sondern dieselbe bedeutet nach seinem künstlerischen Plane den Abschluß des von ihm geschaffenen Raumes auf dieser Seite. Der Maler, dem eine solche Fläche anvertraut wird, muß dies bedenken, will er nicht sowohl die Architektur als sein eigenes Werk empfindlich schädigen, und so darf er keinesfalls die Existenz der gegebenen Wandfläche durch ein Bild völlig aufheben, dessen Raumvorstellung eine ganz gesonderte und für sich bestehende ist, und nicht mindestens in klarer Beziehung zu dem gegebenen wirklichen Raume steht. Das ist beim Tafelgemälde etwas anderes; das wird durch seinen Rahmen*) von der gesamten Umgebung deutlich und unverkennbar geschieden; hier aber ist die Wand selbst das Bild, und wenn dies nicht klar zum Ausdruck gelangt, so entsteht ein Zwiespalt, der uns bewußt oder unbewußt peinigt. Darin eben liegt der grundsätzliche Fehler des Prellerschen Werkes. —

*) Nur ganz beiläufig sei hier der Gedanke gestreift, daß auch unsere Staffeleigemälde eine gewisse architektonische Beeinflussung insofern zeigen, als sie meist rechteckig sind, wie die Wände unserer Zimmer, die sie schmücken sollen, oder doch eine andere ausgesprochen tektonische Form haben.

Ganz anders hat Sascha Schneider seine Aufgabe aufgefaßt, als ihm der malerische Schmuck der Gutenberghalle im Deutschen Buchgewerbehause übertragen wurde. Sein großes Hauptbild, Baldurs Triumph über die Mächte der Finsternis (Abb. 74), hebt die abschließende Wand des schönen Saales von Bruno Eelbo nicht auf, sondern bringt sie als Abschluß nur um so wirkungsvoller zur Geltung, indem es sie schmückt. Schon in seiner Einteilung nimmt Schneider Rücksicht auf die Architektur; die Linien, die das Bild in einen oberen und einen unteren Plan scheiden, schließen sich den Eckpunkten des dreiteiligen Bogens an, den das Gemälde ausfüllt. Scharf hat er durch den Thron der Erda und durch den emporschwebenden Baldur die Mitte betont, die schon der Architekt durch die Nische mit Gutenbergs Standbild besonders hervorhob, und um diese Hauptpunkte gruppieren sich in freier Symmetrie die übrigen Elemente der figurenreichen Kompositon. Vor allem aber — und das ist der Hauptunterschied gegen das vorige Beispiel — hat er das Ganze in die Breite, nicht oder nur sehr beschränkt in die Tiefe komponiert, und auch die Ausführung im einzelnen breit und flächig, dekorativ im besten Sinne gehalten, und dadurch eben den Charakter der Fläche gewahrt. Der Eintretende ist sich keinen Moment im Zweifel darüber, daß hier der Raum mit einer geraden Wand abschließt, die vom Architekten so und nicht anders gewollt war, und deshalb vom Maler als solche geschmückt, nicht aber mit malerischen Mitteln durchbrochen und gleichsam weggeleugnet wurde. In dieser Hinsicht sind allein schon die beiden schwebenden Gestalten unserer Gegenbeispiele, der Prometheus und der Baldur, sehr lehrreich; dort eine freie Schrägstellung, ein Herausschweben aus der Tiefe des Gemäldes, hier ein monumental gebundenes en face, ein senkrechtes Emporsteigen in der Hauptachse der Wand und innerhalb der Fläche des Bildes. — Ich verzichte ausdrücklich auf eine Erörterung der sonstigen Eigenschaften des Schneiderschen Werkes, über das die Ansichten ja sehr geteilt sind, und weise nur auf diesen einen prinzipiellen Vorzug hin, der sich namentlich in der oberen Hälfte ausspricht. Es hat Stil, weil es das, was es ist, ganz ist — ein Wandbild, und nur von diesem Gesichtspunkte aus kann man ihm überhaupt gerecht werden und ihm künstlerisch näher

kommen. — Eine Ausnahme bilden scheinbar jene genialen Dekorateure der späten Renaissance und des Rokoko, wie Veronese, Correggio, Tiepolo und andere, die gerade in der malerischen Durchbrechung und Erweiterung des Raumes mit Hilfe von gemalten Architekturen und dergleichen ihre hinreißendsten Effekte erzielten. Aber die Ausnahme ist eben nur scheinbar, denn in Wirklichkeit liegt nur eine andere Art der Rücksichtnahme auf die Architektur vor und gerade bei diesen Männern ist der Zusammenhang mit der gegebenen Raumwirkung stets bewußt und feinfühlig gewahrt; sie stören den Gedanken des Baumeisters nicht, sondern spinnen ihn gewissermaßen nur fort. Ja in Werken dieser Art wird oft der gesamte Raumeindruck wesentlich durch die Wand- und Deckengemälde mit bestimmt und war auf dieselben berechnet. Man betrachte daraufhin etwa Tiepolos Fresken im Kaisersaal des Würzburger Schlosses (Abb. 75); bei aller Kühnheit der Auffassung ist doch das eigentliche Gerüst der Decke durchaus gewahrt, und die gemalte Architektur



Abb. 75. Giov. Batt. Tiepolo, Fresken im Würzburger Schloß.

sucht mit der wirklichen einheitlich zusammen zu wirken, nicht eigenwillig besondere Wege zu gehen. Selbst Kühnheiten, wie den gemalten Hund, der auf der wirklichen Verkröpfung der Wandsäule sitzt, oder den als ausgeschnittene Silhouette in das Fenster hineinragenden Kopf eines gemalten Soldaten nehmen wir in diesem einheitlichen Zusammenhang hin. —

So stellt sich uns das Wandgemälde als ein Sonderzweig der Malerei mit eigenen Gesetzen und Bedingungen dar, die wir klar erfassen und beobachten können. Etwas vom Geist der Architektur muß aus einem Bilde sprechen, das den integrierenden Bestandteil eines künstlerisch durchdachten Raumes bilden soll, und doch kann und wird es sich rein als Bild geben, nur mit den der Malerei eigenen Mitteln innerhalb dieser Beschränkung wirken. Raffaels Stanzen im Vatikan sind das schönste Beispiel hierfür. Wer die Bilder nur in Wiedergaben einzeln und losgelöst kennen lernt, wird nie die einfache innere Notwendigkeit ihres Aufbaues völlig verstehen können, wenn auch besonders die „Klugheit, Stärke und Mäßigung" (Abb. 76) — meiner Meinung nach eins der besten Wandbilder aller Zeiten — selbst in der Reproduktion noch einen sprechenden Beleg für unsere Ausführungen bildet. Im Raume selbst bedürfen diese Bilder vollends keines Kommentars und wirken ganz durch sich selbst. Es wäre gut, wenn die große Menge der deutschen Romfahrer an die Kunst eines Raffael ernsthaft mit solchen Gesichtspunkten heranträte, statt zwischen sentimentaler Verhimmelung und wohlweiser Unterschätzung hin- und herzuschwanken. —

Nicht unerwähnt darf bleiben, wie auch hier die Technik von wesentlichem Einfluß auf den Stil ist. Die Eigenart des Fresko, bei dem der zu bemalende Mauergrund jeweilig stückweise frisch aufgetragen wird, und verarbeitet sein muß, bevor er trocknet, ist ein sehr erzieherisches Mittel zu einfacher, großer Behandlung der Formen. Der Maler hat einfach keine Zeit, sich mit Kleinigkeiten aufzuhalten. Aller neueren Kritik zum Trotz hatte deshalb Cornelius recht, als er die Bedeutung der Freskotechnik für einen monumentalen Stil in der Wandmalerei betonte.

Umgekehrt wird die Öl- oder Tempera-Malerei durch die ungemein große Freiheit und Vielseitigkeit ihrer farbigen Mittel wohl

immer die beste Ausdrucksweise für das eigentliche „Bild" bleiben und für das, was wir im engeren Sinne „malerisch" nennen: für Raumvertiefung und Körpermodellierung, Luft- und Lichtwirkungen, für die volle Erfassung und Durchdringung der farbigen Erscheinung der Dinge; das Aquarell wiederum kann innerhalb seiner lichteren und



Abb. 76. Raffael, Klugheit, Stärke und Mäßigung.

stumpferen Farbenskala die feinsten Reize gerade dann erzielen, wenn es die durch das Material gebotenen natürlichen Grenzen respektiert und nicht mit Hilfe von Lack und Firnis mit dem Ölbild äußerlich wetteifern will. In jedem Falle aber wird ein echtes und rechtes Bild auch nach voller Entfaltung und Ausnutzung dieser seiner technischen Mittel und Möglichkeiten streben dürfen und müssen, ja ein unmotiviertes Zurückbleiben in dieser Beziehung kann leicht zur wirklichen

Stillosigkeit führen. Ein grau in grau gemaltes Ölbild z. B. wird jeder — soweit es nicht gerade etwa ein graues Steinrelief oder Ähnliches darstellen will — für eine sinnlose Spielerei erklären, weil es auf die eigensten Wirkungen des verwendeten Materials, auf die Farbigkeit, ohne Grund verzichtet; und so ist es auch eine offenbare Stilwidrigkeit, wenn wir neuerdings in unseren Ausstellungen gelegentlich Tafelbildern begegnen, die ganz auf die Tiefenvorstellung überhaupt verzichten und sich lediglich mit zwei Dimensionen begnügen. Was unter dem beschränkenden Einfluß der Architektur eine Notwendigkeit war, wird hier in der vollen Freiheit des Bildrahmens ein Mangel, und ich will versuchen, an einem der bekanntesten Beispiele dieser Art das näher zu erläutern. Der exotisch angehauchte Holländer Jan Toorop gilt mit Recht als ein ornamentales Talent von großer Bedeutung, und die Art, wie er javanische und indische Motive selbständig aufgenommen und weitergebildet hat, ist von fruchtbarem Einfluß nicht nur auf seine Landsleute, sondern auch auf manche deutsche Künstler gewesen. Seine Plakate, Buchdecken, Stickereien und anderes mehr werden wir trotz ihrer oft bizarren Formen und Einfälle ganz gewiß in ihrer Eigenart voll zu würdigen wissen, denn hier ist sein ausgeprägter Flachornament-Stil durchaus am Platze, und es kann sich höchstens um individuelle Geschmacksfragen, nicht um grundsätzliche Stilfragen bei deren mehr oder weniger günstiger Beurteilung handeln. Anders jedoch, wenn er uns Bilder wie den „Sang der Zeiten“ (Abb. 77) eingerahmt, also als selbständige Existenz, an der Wand eines Ausstellungssaales vorführt. Wenn wirklich die Malerei die Kunst der Raumdarstellung in der Fläche ist, so liegt hier denn doch eine Verirrung vor, die eben aus einer Verwischung der Grenzen der Künste entspringt, und das Durchführen der ornamentalen Linien aus dem Bilde heraus in den eigentlich doch zum Abschluß bestimmten Rahmen hinein kann uns in dieser Auffassung nur bestärken, selbst auf die Gefahr hin, bei gewissen äußersten „Modernen“ damit Anstoß zu erregen. Mit Recht hat seinerzeit die Zeitschrift „Dekorative Kunst“ bei aller aufrichtigen Würdigung Toorops die stilistischen Fehler seiner Bilder mit folgenden Worten rückhaltlos zugegeben: „Denn Toorop würde es möglicherweise

sogar übelnehmen, wenn man ihn als einen Übergang zum Ornament, nicht als Fertigprodukt der Malerei rechnete. So unglaublich es sein mag, er glaubt an das, was er malt, wörtlich an das, was er darstellt. Er sieht einen logischen, verstandesmäßigen Zusammenhang da, wo wir nur die Ansätze zu Arabesken bemerken. . . . Und er muß



Abb. 77. Jan Toorop, Der Sang der Zeiten.

daran glauben, diese naive Blindheit ist nötig, damit er schaffen kann und unbewußt die Entwickelung zu vollziehen vermag, die immer vom Bilde wegdrängt und der Arabeske zustrebt. Toorop hat selbst schon diese Konsequenz gezogen, es gibt Bucheinbände von ihm, die rein ornamentalen, geschlossenen Schmuck tragen. Nur macht er sie ‚nebenbei', die Hauptsache ist ihm immer noch das Bild, das alles andere, nur kein Gemälde ist, dessen Linien in den Rahmen hineinlaufen — wie

es ihm tatsächlich passiert ist — weil er sie nicht mehr bändigen kann.“ Wir haben im vorigen Abschnitt gesehen, daß bei den jüngsten Holländern diese Tendenz bis zum Äußersten fortgeführt worden ist (Theo von Doesburg); aber gerade solchen fremdartigen und zweifellos bedeutsamen Erscheinungen gegenüber ist ein klares, eigenes Urteil über künstlerische Stilfragen das einzige Mittel, um uns vor blindem Anstaunen einerseits und verständnisloser Mißachtung andererseits zu bewahren.

Haben wir bisher in der Farbigkeit ein wesentliches und notwendiges Element aller Malerei im eigentlichen Sinne erblickt, so bleibt uns nun noch ein besonderes, wichtiges Gebiet malerischer Tätigkeit zu betrachten, dem gerade der Verzicht auf die Farbe eigentümlich ist, dem aber dafür wieder mancherlei Ausdrucksmöglichkeiten erschlossen sind, die dem farbigen Bild versagt bleiben: das weite Gebiet der Zeichnung, oder der Griffelkunst, wie Max Klinger den Ausdruck geprägt hat. Es ist bekannt, daß eben Klinger es war, der die Grenzen dieser Kunstgattung in seiner Broschüre „Malerei und Zeichnung“ neu und geistvoll umschrieben hat, und auf ihn muß daher auch im folgenden immer wieder Bezug genommen werden. Nachdem Klinger zunächst die Reproduktionen nach Bildern, die Mehrzahl der bloßen Illustrationen und die lediglich dem Studium dienende vorbereitende Handzeichnung zu einem Bilde ausgeschieden, und nur das um seiner selbst willen geschaffene graphische Blatt der Griffelkunst zugezählt hat, geht er auf den tiefgehenden Unterschied zwischen Malerei und Zeichnung ein, der schon in der Natur ihrer Materialien begründet liegt, und er zieht daraus unmittelbar den Schluß: „Ein Motiv, vollständig künstlerisch darstellbar als Zeichnung, kann für die Malerei — sofern man dieselbe als Bild im Auge behält — aus ästhetischen Gründen undarstellbar sein.“ Wir können dieser wichtigen Frage hier an einem interessanten Einzelfall nähertreten, der uns zugleich einen Blick in das Schaffen eines der liebenswürdigsten Meister der Frührenaissance gewährt. Sandro Botticelli hat für Lorenzo di Pierfrancesco de’ Medici eine Pergamenthandschrift von Dantes Divina Commedia mit köstlichen Illustrationen geschmückt, deren größter Teil sich jetzt im Berliner Kupferstichkabinett befindet. Das Werk stammt aus dem

Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, also noch recht der Zeit der farbenprächtig mit Miniaturen ausgemalten Bilderhandschriften, und auch Botticelli hat seine Aufgabe zunächst ganz in diesem herkömmlichen Sinne aufgefaßt. Er hat mehrere Blätter bunt in Deckfarben ausgeführt, deren eines Abbildung 78 vor Augen führt; aber er hat sich im Laufe der Arbeit überzeugt, daß dies für eine Dante-Illustration

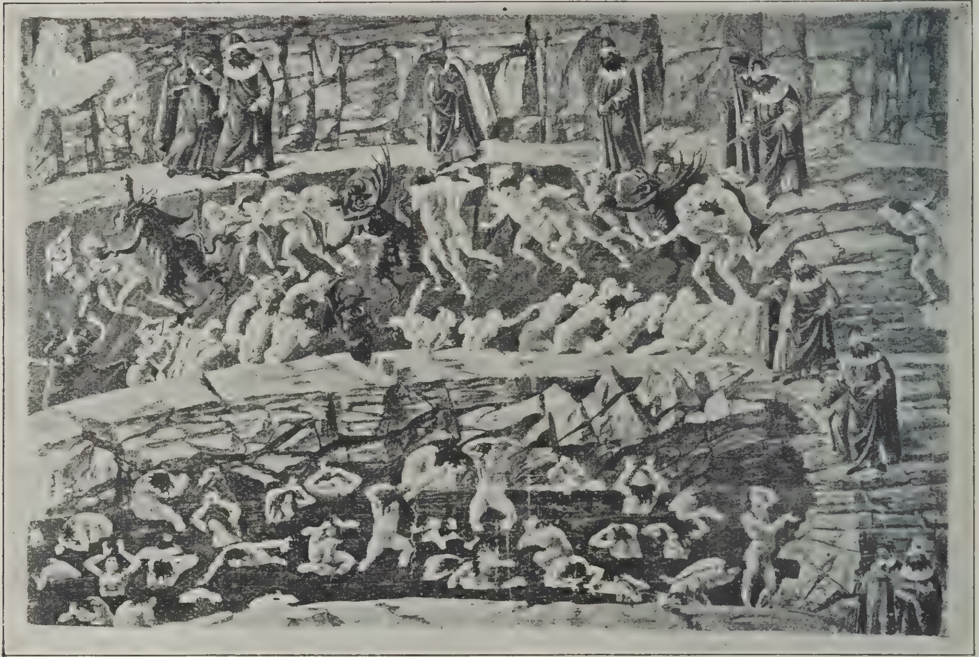


Abb. 78. Sandro Botticelli, Miniatur zu Dantes Hölle.

nicht das richtige Mittel war, und unsere Abbildung kann uns selbst hierüber belehren, soweit die Reproduktion das Original zu ersetzen vermag. In den verschiedenen Publikationen des Botticellischen Dante-Werkes sind übrigens einige Blätter farbig wiedergegeben, so daß darauf für genauere Prüfung des Eindruckes verwiesen werden kann. — Die volle natürliche Farbigkeit, die peinlich saubere und deutliche Ausführung bis in das letzte Eckchen hinein, kurz die Auffassung der höllischen Szene als Bild, gibt dem Blatte eine gewisse greifbare Realität, die

mit der großartigen und schrankenlosen Phantastik des Stoffes im Widerspruch steht. Wir glauben nicht an diesen Teufelsspuk, wenn er uns gar so positiv vor Augen gestellt wird; dergleichen träumt man wohl, man erlebt es aber nicht mit sehenden Augen. Ein Weniger wäre hier mehr; das farbig durchgeführte Bild legt unserer Phantasie Fesseln an, die uns drücken, während wir nur einer leichten Andeutung

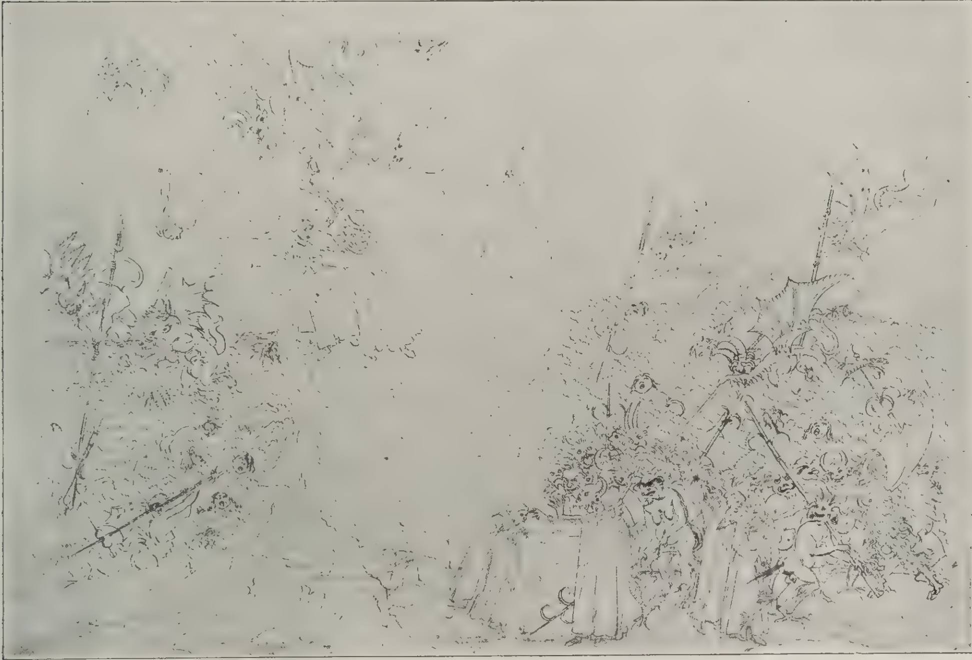


Abb. 79. Sandro Botticelli, Federzeichnung zu Dantes Hölle.

bedürften, um gerade die eigene Tätigkeit unserer Vorstellungskraft auf das Lebhafteste zu erwecken. Und noch eins kommt hinzu. Eine solche Illustration eines Dichterwerkes will doch vor allem erzählen, schildern. Wir sehen, daß der Künstler hierin sogar so weit geht, daß er unbedenklich Dante und seinen Führer Virgil mehrmals in verschiedenen Situationen auf demselben Blatte zeigt. In der Realität der Farbe ist dies unerträglich, denn die Einheit der Bildwirkung wird total dadurch zerstört. Aus mehr als einem Grunde muß daher die farbige,

bildmäßige Darstellung dieser Szene als ein Mißgriff bezeichnet werden: dem Künstler selbst wie dem Beschauer legt hier die Farbe nur Schranken auf. — In seinen weiteren Blättern, deren eines Abbildung 79 wiedergibt, hat Botticelli die bloße Federzeichnung angewandt. Man hat gesagt, um des rascheren Arbeitens willen, oder weil er zur Vollendung in Farbe nicht mehr kam; ich meine aber, es geschah in feinem künstlerischen Taktgefühl, wenn auch vielleicht nicht mit voller bewußter Absicht, da theoretische Unterscheidungen solcher Art jener Zeit doch wohl fern lagen. Das Blatt selbst mag darüber sprechen. Wir sehen darin das gleiche Teufelsgewirr wie in dem vorigen Bilde, fast die nämliche Szenerie, dieselben Gestalten der beiden Dichter. Aber der ganze Vorgang ist durch die Farblosigkeit und durch den fast skizzenhaften Eindruck der leichten Konturzeichnung auch äußerlich in eine Welt der Phantasie entrückt, und unser Wirklichkeitssinn kommt nicht in Widerstreit mit dem Dargestellten. Das regellose Durcheinander, das wir beim farbigen Bilde unangenehm empfanden, stört hier keineswegs, denn wir fragen gar nicht nach einer einheitlichen Bildwirkung, sondern lesen den Vorgang gleichsam wie von Schriftzeichen allmählich aus der Darstellung heraus, indem unsere Phantasie teils folgt, teils ergänzt, teils voraneilt, und der Mangel wirklicher Farbe, der nicht ausgeführte Hintergrund, die mehr andeutende Behandlung des Ganzen läßt uns hierin die größte Freiheit. So stört es hier denn auch kaum, daß wir Dante und Virgil mehrmals erblicken. Das Blatt erhebt gar nicht den Anspruch, mit einem Blicke als Bild umfaßt zu werden, sondern es leitet das Auge vom einen zum andern, wie der Dichter dies tut. In einer Szene des Paradieses konnte Botticelli sogar unbedenklich Dante zwei Gesichter geben, um ein Wenden des Kopfes anzudeuten .... So vermag das abstrakte Mittel der Zeichnung geradezu ein zeitliches Nacheinander im räumlichen Nebeneinander auszudrücken, was dem konkreteren Bilde versagt ist, und es geht daraus ohne weiteres hervor, daß die Zeichnung in weitaus den meisten Fällen das rechte Mittel zu aller Art von Illustration poetischer Werke sein muß. Klinger sagt hierüber: „Wo die Malerei dem Beschauer zu reinem Genießen Muße, neue Sammlung oder Überleitungen bieten mußte, um von einem Zustand zu einem

widerstrebenden vorzubereiten, entwickelt die Zeichnung in der gleichtönigen Folge von Bildern im schnellen Wechsel ein Stück Leben mit allen uns zugänglichen Eindrücken. Sie mögen sich episch ausbreiten, dramatisch sich verschärfen, mit trockener Ironie uns anblicken: nur Schatten, ergreifen sie selbst das Ungeheuerliche ohne anzustoßen." Als für sich selbst sprechenden Beleg zu diesen Worten führe ich aus Klingers eigenem Schaffen ein Blatt aus der „Paraphrase über den Fund eines Handschuhs" vor (Abb. 80), das in diesem Zusammenhang wohl keiner weiteren Erläuterung bedarf; gemalt würde dieses nervöse Traumgesicht schlechterdings grotesk wirken, in der Andeutung des Schwarz-weiß wird es merkwürdig glaubhaft. Es liegt auf der Hand, daß die Leichtigkeit und Schmiegsamkeit der zeichnerischen Technik noch beträchtlich zu dieser Steigerung der Ausdrucksmöglichkeiten gegenüber der Malerei mit beiträgt; der eigentliche und hauptsächliche Grund jedoch, der die Griffelkunst, die Zeichnung, als ein scharf gesondertes Gebiet der Malerei zu betrachten nötigt, ist ein innerer, ein ästhetischer. „Die Zeichnung", sagt Friedrich Theodor Vischer einmal, „entspricht solchen Stoffen, worin die Idee den festen Körper gewissermaßen durchbricht, und die vorwiegende Geistigkeit des Ganzen es nicht verträgt, in den vollen Schein der Realität, wie ihn die Farbe gibt, hineinversetzt zu werden." Und damit wird noch eine neue wichtige Seite der Frage berührt. Wir haben heutzutage ja glücklicherweise fast allgemein erkannt, daß Dinge, die außerhalb des rein malerisch Darstellbaren, ja außerhalb der Erscheinungswelt selbst auf ganz anderen geistigen Gebieten liegen, mit der Malerei an sich überhaupt nichts zu tun haben, und daß daher das Hereinziehen etwa von philosophischen, poetischen, religiösen, sozialen, moralischen Gesichtspunkten in die Malerei oft genug einen gefährlichen Abweg bedeutet. Denn ein Bild erschöpft sich rein und restlos in seiner Erscheinung, und jede stark sich vordrängende Idee oder Tendenz schädigt es in seiner Wirkung; darum sind aber solche Gegenstände keineswegs ganz ausgeschlossen von der bildlichen Darstellung, und eben die Zeichnung ist ihr eigenstes Gebiet. Ganz besonders gilt dies von aller Satire und Karikatur. Nicht ohne Grund griff schon Hogarth zum Stichel, als er die Laster und Schäden

seiner Zeit geißeln wollte; als jedoch Kaulbach mit beißender Ironie seinen „Kampf gegen den Zopf“ (Abb. 81), der allenfalls als Beitrag für ein satirisches Witzblatt geeignet gewesen wäre, in monumentalem Maßstab farbig an die Mauern der neuen Pinakothek in München malte, da war dies mehr als eine bloße Geschmacklosigkeit — es war eine Stillosigkeit. — Wiederum Klinger hat auch diese Fragen eingehend behandelt, und es zeugt von seiner hohen und edlen Kunstauffassung, daß er besonders die Nachtseiten des Lebens, Elend und Jammer und Widrigkeit, von der Malerei ausgeschlossen und der Zeichnung vor-



Abb. 80. Max Klinger, Aus der Paraphrase über den Fund eines Handschuhs.

behalten sehen will. Denn die Malerei erscheint ihm als der vollendete Ausdruck unserer Freude an der Welt, sie liebt das Schöne um seiner selbst willen und sucht es zu erreichen, sie ist die Verherrlichung, der Triumph der Welt, und muß es sein. Aber: „Neben der Bewunderung, der Anbetung dieser prachtvollen, großschreitenden Welt wohnen die Resignationen, der arme Trost, der ganze Jammer der lächerlichen Kleinheit des kläglichen Geschöpfes im ewigen Kampfe zwischen Wollen und Können. — Zu empfinden was er sieht, zu geben was er empfindet, macht das Leben des Künstlers aus. Sollten denn nun, an das Schöne gebunden durch Form und Farbe, in ihm die mächtigen Eindrücke stumm bleiben, mit denen die dunkle Seite des Lebens ihn überflutet,

vor denen auch er nach Hilfe sucht? Aus den ungeheuren Kontrasten zwischen der gesuchten, gesehenen, empfundenen Schönheit und der Furchtbarkeit des Daseins, die schreiend oft ihm begegnet, müssen Bilder entstehen, wie sie dem Dichter, dem Musiker aus der lebendigen Empfindung entspringen. Sollen diese Bilder nicht verloren gehen, so muß es eine die Malerei und Skulptur ergänzende Kunst geben, in welcher zwischen diese Bilder und den Beschauer die plastische Ruhe nicht in dem Maße hindernd eintritt, wie bei jenen. Diese Kunst ist die Zeichnung." — Wie eine Illustration zu diesem Selbstbekenntnis des

Abb. 81. Wilhelm Kaulbach, Der Kampf gegen den Zopf.

Künstlers wirken manche seiner Radierungen, namentlich aus den „Dramen". Derselbe Mann, der in seinen Bildern so gern olympische Herrlichkeit schildert, konnte mit dem Griffel in der Hand ungescheut zu den tiefsten Abgründen des Großstadtlebens hinabsteigen, ja geradezu den alltäglichen Gerichtsverhandlungen Berlins seine Stoffe entnehmen, ohne an künstlerischem Ernst und künstlerischer Wucht dabei zu verlieren; man denke etwa an die vor dem betrunkenen Mann flüchtende Frau (Abb. 82), an ihren Versuch sich mit ihrem Kinde zu ertränken, an den Kampf des Schutzmannes mit dem Mörder, oder an das vielsagende Blatt, wo in einsamer Waldesstille ein Rock und ein Hut liegt, und ein

Brief darauf als Zeichen, daß hier ein Verzweifelter freiwillig aus dem Leben schied. Wohin es aber führt, wenn solche Gegenstände zum Vorwurf eines Gemäldes gewählt werden, beweist schlagend ein Bild wie „Die Lebensmüden“ von E. Neide (Abb. 83), das vor Jahren eine gewisse Berühmtheit genoß, und noch heute bei manchen Backfischen eine mit wonnigem Gruseln gemischte Bewunderung zu erwecken vermag. Ich führe es hier nur wieder vor, um daran zu erinnern, wie abschreckend solch ein „Unglücksfall in Lebensgröße“ auf ästhetisch feiner Empfindende mit Recht wirken muß. Der große Maßstab und die Realität der Farbe bringt uns den krassen Vorgang in so brutaler Weise nahe, daß jeder künstlerische Eindruck dagegen verschwindet, und nur die pure Sensation übrigbleibt. —



Abb. 82. Max Klinger, Eine Mutter.

Wie nun aber die Malerei als Wandbild ganz besonderen Bedingungen und Einschränkungen unterlag, die im Wesen ihrer eigentümlichen Bestimmung und ihrer technischen Mittel begründet waren, so hat auch die Zeichnung ihrerseits wieder ein solches

abgegrenztes Spezialgebiet ihrer Wirksamkeit, das ähnlichen Gesetzen sich einordnen und einem bestimmten dekorativen Prinzip gehorchen muß: die Buchdekoration. Aus ganz den gleichen Gründen, wie dies für die Mauerfläche des Wandbildes näher dargelegt wurde, ist es auch hier nötig, den gegebenen Flächencharakter des zu schmückenden Objektes nicht zu zerstören, sondern zu wahren, und darin haben die beiden äußerlich so verschiedenen Kunstzweige eine überraschende innere Verwandtschaft. Nun ist zwar das Wort von der Kunst im Buchgewerbe heute in aller Munde, und viele treffliche Leistungen lassen auf ein allgemeines Durchdringen gesunder Grundsätze gerade im Reiche der „schwarzen Kunst" hoffen; aber auf der anderen Seite begegnet man doch noch so vielen Mißgriffen und Mißverständnissen, daß es nicht überflüssig sein dürfte, auch auf diese Fragen etwas näher einzugehen, zumal da sie zugleich willkommene Gelegenheit bieten, den Unterschied zwischen Stilnachahmung und Stilbildung, zwischen historischen Stilarten und Stil überhaupt, deutlich vor Augen zu führen. Den Anfang muß dabei das Grundelement alles Druckes bilden: die



Abb. 83. E. Neide, Die Lebensmüden.

S c h r i f t. — Schrift kommt von Schreiben, und aus den wundervollen geschriebenen Büchern des 15. Jahrhunderts hat sich unsere Drucktype unmittelbar entwickelt. Die Buchstaben, wie sie naturgemäß aus der Feder fließen, stehen ruhig und klar mit ihren gleichmäßigen schwarzen Strichen auf der weißen Papierfläche, sie sind Striche und wollen weiter nichts sein als das, und doch wohnt ihnen in ihrer Einfachheit und Regelmäßigkeit an sich schon ein gewisses dekoratives Moment inne. Hiermit könnten sie sich begnügen und haben es zu allen guten Zeiten der Buchkunst getan, die geschriebenen sowohl wie die gedruckten. Eine R a u m v o r s t e l l u n g in den Schriftzeichen erreichen zu wollen, war einer Zeit

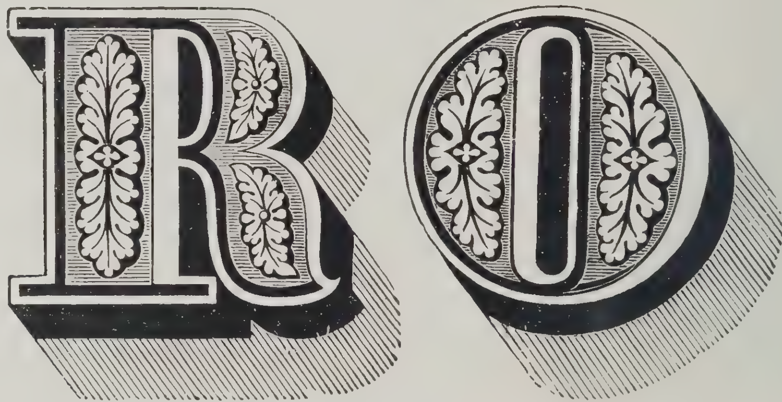


Abb. 84. Druckschrift mit Schattenstrichen.

vorbehalten, die sich über den Stil der Schrift überhaupt keine klare Rechenschaft zu geben vermochte, einer Zeit der vorherrschenden Technik und des verschwindenden künstlerischen Einflusses im Buchgewerbe, wie sie der größte Teil des 19. Jahrhunderts darstellt. Da schuf man denn Schriften, wie die in Abbildung 84 wiedergegebene, die mit großem Raffinement durch Schattenstriche und perspektivische Künste aus der Buchseite herausspringen sollten, an die sie doch durch ihre ganze Natur gebunden sind, und die Mischung solcher „plastischer“ Schriften mit einfach flächenhaften trug nur noch dazu bei, die hierdurch entstehende Stilverwirrung zu steigern. Und als das Grundelement des Druckes so verdorben war, blieben die weiteren Folgen nicht aus. Man ging

weiter auf diesem Wege der Auflösung der Papierfläche, und die Schriftgießereien brachten Ornamente, zum Teil von Künstlerhand gezeichnet, die bewußt und absichtlich plastische oder malerische Wirkungen zu erzielen suchten; die Setzer folgten dem Zuge der Zeit und dem Charakter des dargebotenen Materiales, und es entstand in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine ganze mächtige Richtung der Druckausstattung, deren verhängnisvolle Irrtümer sich in einer Arbeit, wie Abbildung 85 sie zeigt, deutlich dokumentieren. Das Blatt ist dem Musterheft einer bedeutenden Druckerei entnommen, und soll hier keineswegs etwa herabgewürdigt, sondern nur als typisches Beispiel einer ganzen Zeit hingestellt werden. Da ist denn nun alles mögliche mit der Seite vorgenommen worden, nur nichts was sie als solche zur Geltung bringt, als flaches Papierblatt, das sie doch nun einmal ist und als das wir sie bei jedem einzelnen Umwenden empfinden müssen. Aus Linien ist künstlich eine Staffelei gebaut, daran mit einem durch gedruckte Löcher gezogenen Strick eine Tafel aufgehangen wurde. Links oben ist scheinbar ein verziertes Band herübergelegt, dessen Anfang und Ende freilich im Nichts verläuft, darüber wieder ein gerolltes Schild, und darunter ein paar Schilfstengel, und ein Vogel fliegt auch durch das Papier, ebenso wie rechts einige Schmetterlinge. Zwei kleine Gucklöcher — oder was soll es sonst sein? — führen uns schließlich noch in winzigem Maßstabe eine Landschaft und einen munter aus der Fläche herausspringenden Gemsbock vor Augen, eine wahre Musterkarte der Stillosigkeit, wie wohl aus



Abb. 85. Stilwidrige Dekoration einer Druckseite.

diesem absichtlich sehr drastisch gewählten Beispiel ohne weiteres hervorgeht, während in anderen Arbeiten die Fehlerquellen oft nicht so deutlich zutage liegen und deshalb leicht übersehen werden. Es war das jene Richtung, die sich durchaus nicht daran genügen lassen wollte, es nur mit einem flachen Stück Papier zu tun zu haben, und die dem Material allerlei Wirkungen abzwingen wollte, die ihm nun einmal nicht eigentümlich sind und besonders mit dem naturgemäßen, flächigen Schwarzweiß-Charakter der Schrift in Widerspruch geraten müssen. Da klappte man scheinbar eine Ecke um und steckte eine gedruckte Stecknadel durch, man druckte fingierte Schlitze und Ritze, durch die man unmögliche Schnuren und Bänder zog, man befestigte Schilder und Tafeln mit gedruckten Nägeln oder Schrauben auf der Seite, und als Krone des Könnens erschien es, wenn man ein zerfetztes Loch in das Papierblatt zauberte, durch das von rückwärts ein Kinderköpfchen oder dergleichen heraussah. Alle diese Scherze gehörten in vollem Ernste lange Zeit zum eisernen Bestand einer ,,wohlassortierten" Druckerei, und Überresten davon begegnet man selbst heute noch. Wir brauchen uns hierbei nicht länger aufzuhalten, und wollen nur kurz an einem neueren Beispiel, einer Seite aus der Darmstädter Weinkarte von Paul Bürck (Abb. 86) betrachten, wie anders ein echter und rechter Buchschmuck wirkt,



BACCHUS

RESTAURANT
AUSSTELLUNG
DER·KÜNSTLER=KOLONIE:1901:

Ausschankweine.

Rheinhessen.

	per Glas
97er Alsheimer, J. Langenbach & Söhne, Worms	30 Pf.
97er Laubenheimer, August Engel, Hoflief., Wiesbaden	30 „

Rheingau.

97er Winkeler Riesling, eigenes Wachstum von Franz Graf jr., Geisenheim	40 „
97er Erbacher Riesling, August Engel, Hoflief., Wiesbaden	40 „

Deutsche Rotweine.

97er Rüdesheimer, August Engel, Hoflief., Wiesbaden	50 „
97er Oberingelheimer Spätrot, Franz Graf jr., Geisenheim	50 „

T·H·FEILBACH·
·HOFRESTAURATEUR·Sr·KÖNGL·HOHEIT·DES·GROSSHERZOGs
VON·HESSEN·UND·BEI·RHEIN

Abb. 86. Paul Bürck, Aus der Weinkarte der Darmstädter Ausstellung.

den uns die buchgewerbliche Erneuerung um die Jahrhundertwende wieder geschenkt hat. Gerade im Gegensatz zu dem vorigen Beispiel springt es förmlich in die Augen, wie wohltuend ein reines Flachornament sich der Buchseite stilgerecht einfügt, und dabei mit der Schrift in bester Weise harmoniert. Da sagt jeder Strich offen und ehrlich: hier ist eine flache Papierseite, mit der muß gerechnet werden; es gilt sie zu schmücken, nicht sie wegzuheucheln. Und nicht nur das eigentliche Ornament muß sich diesem Grundsatze fügen, sondern auch figürliche Darstellungen, soweit sie nicht um ihrer selbst willen — etwa der Belehrung halber — da sind, sondern zum Schmucke dienen sollen. Denn alle sachliche Illustration, wissenschaftliche Abbildungen usw., bleiben selbstverständlich hiervon unberührt, hier tritt die volle Freiheit malerischer Darstellung in ihr Recht, ja man wird sogar so viel als möglich die photomechanische Reproduktion dazu heranziehen. Für den eigentlichen Buchschmuck aber sind und bleiben einfache Umrißzeichnung oder kräftige Schwarzweiß-Behandlung die rechten Mittel, und der feinfühlende Buchkünstler weiß gerade innerhalb dieser stilistischen Beschränkung die feinsten Reize, die markigsten Wirkungen zu erzielen. Unsere Vorfahren haben dies recht wohl gewußt, und wir können in dieser Hinsicht von den alten Meistern nur lernen. In der Tat beruht die ganze moderne Bewegung im Buchgewerbe wesentlich darauf, die Grundsätze der Alten in neuem Geiste wieder aufzunehmen, auf Grund davon gleich gutes Neues zu schaffen, ohne der



Abb. 87. Aus der Architektur entlehnte „gotische“ Buchornamente.

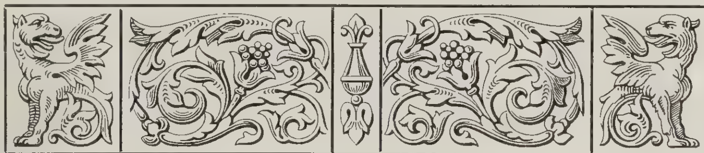
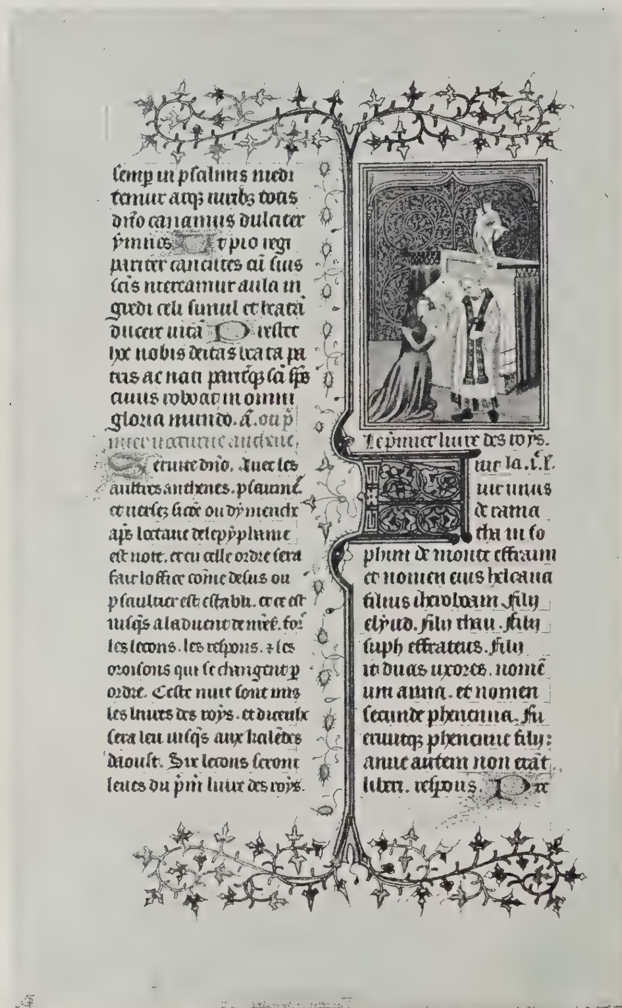


Abb. 88. Aus der Architektur entlehnte „Renaissance“-Buchornamente.

Altertümelei oder der Nachahmung zu verfallen. Denn Einzelformen und einzelne Geschmacksrichtungen können wohl veralten und vergehen, die Grenzen sich auch in verschiedenen Epochen einmal relativ etwas verschieben, die grundlegenden Stilgesetze der Künste aber sind die gleichen zu Albrecht Dürers und zu unseren Zeiten.

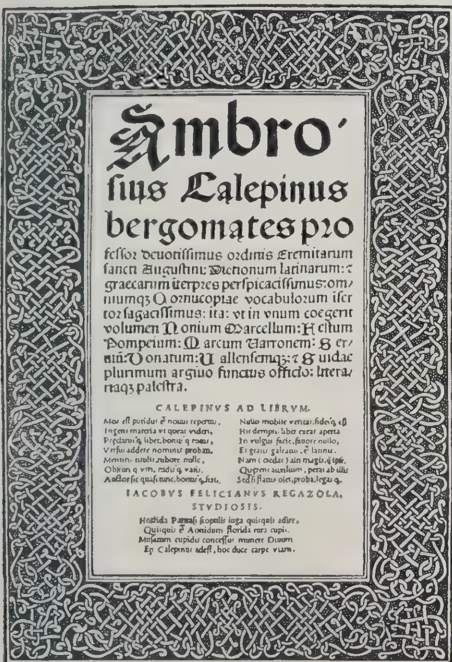

semp in psalmis medi
temur atq; viribꝫ totis
dño canamus dulciter
ymnos. [X]po regi
pariter canentes cū suis
scīs mereamur aula in
gredi celi simul et beatā
ducere vitā. [P]restet
hoc nobis deitas beata pa
tris ac nati pariterq; sci sps
cuius reboat in omni
gloria mundo. ā. Ou p
mier nocturne antiēne.
[S]ervite dño. Avec les
autres antiennes. psaumes
et versez tiere ou dymenche
aps lectaire de lepyplaine
est note. et en celle ordre sera
fait loffice come dessus ou
psaultier est establi. et ce est
iusq̃s a laduent de noel. for
les lecons. les respons. et les
oroisons qui se changent p
ordre. Ceste nuit sont mis
les livres des roys. et dicculx
sera leu iusq̃s aux kalēdes
daoust. Six lecons seront
leues du pmier livre des roys.

Le pmier livre des roys.
[F]uit la. i. l.
vir unus
de rama
tha in so
phim de monte effraim
et nomen eius helcana
filius ieroboam. Fily
elyud. filii thau. filii
suph effrateus. Et hu
ic duas uxores. nomē
uni anna. et nomen
secunde phenenna. Fu
eruntq; phenenne fily:
anne autem non erāt
liberi. respons. [P]re

Abb. 89. Seite aus einer gotischen Handschrift.

So war es denn auch kein Ausweg aus der vorher geschilderten Verwirrung im Buchschmuck, als die kunstgewerbliche Bewegung der 1870er Jahre alte erprobte Stilformen vergangener Zeiten wieder aufgriff und auch den Druckern zur erneuten Benutzung darbot, ohne doch den eigenen Stil der Buchkunst an sich neu zu verstehen. Was man damals als „gotische“ und „Renaissance“-Ornamente hervorbrachte (Abb. 87 und 88), das waren größtenteils von Architekten gezeichnete Steinmetz- oder Holzschnitzerarbeiten, die also auch von plastischen, nicht von flächigen Grundprinzipien ausgingen, und daher stilistisch ebenso verfehlt waren, wie das was sie bekämpfen wollten. Man hatte die Stile, nicht den Stil wieder-

gefunden. Hätte man genauer zugesehen, so hätte man gemerkt, daß echte Buchornamente der Gotik und Renaissance ganz anders aussahen und dem Charakter des Buchschmuckes voll entsprachen. Abb. 89 und 90 zeigen zwei solche Buchseiten; sie sind mit reinen Flachornamenten geschmückt, nicht mit steinernem gotischen Maßwerk oder mit Pilasterfüllungen, wie jene Produkte einer mißverstandenen



Ambro'sius Calepinus bergomates pro
fessor devotissimus ordinis Eremitarum
sancti Augustini: Dictionum latinarum: &
graecarum interpres perspicacissimus: om/
niumque Cornucopiae vocabulorum inser
tor sagacissimus: ita: ut in unum coegerit
volumen Nonium Marcellum: Festum
Pompeium: Marcum Varronem: Ser/
vium: Donatum: Vallensemque: & Suidae
plurimum argiuo functus officio: littera/
riaque palestra.

CALEPINVS AD LIBRVM.

IACOBVS FELICIANVS REGAZOLA.
STVDIOSIS.

Horrida Parnasi scopulis iuga quisquis adire,
Quisquis & Aonidum florida rura cupis.
Musarum cupidus concessu munere Divum
En Calepinus adest, hoc duce carpe viam.

Abb. 90. Seite aus einem Buch der Renaissance.



Vorwort

In einem akademischen Vortrag, der in den Jahrbüchern für Nationalökonomie und Statistik veröffentlicht worden ist, hatte ich den Versuch unternommen, von der mittelalterlichen Wirtschaftsthätigkeit der Kirche ein Bild im Querschnitt zu entwerfen. Das Werk, dessen ersten Band ich hiermit einführe, soll die Entwickelung dieser Wirtschaftsthätigkeit darstellen und von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart hinab verfolgen.

Dass ich ausführlichst die Zeit und die Art schildere, wann und wie die Kirche im deutschen Wirtschaftsleben Eingang gewann, findet seine Erklärung in Erwägungen, die Goethe einmal über seine eigene Lebensgeschichte äusserte, die aber auf Völker ebenso wie auf den Einzelnen vollgültig zutreffen: „Ueberhaupt ist die bedeutendste Epoche eines Individuums die der Entwickelung“.

Der Leser wird finden, dass die Darstellung meines Buches immer wieder mit Vorliebe bei einzelnen Persönlich-

Abb. 91. Seite aus Sommerlad, Die wirtschaftliche Tätigkeit der Kirche. Leipzig, J. J. Weber.

Nachahmung. Es ist das außerordentliche Verdienst von William Morris gewesen, daß er auf den Geist der alten Buchkunst zuerst nachdrücklich wieder hingewiesen hat, und dadurch, daß seine eigenen Werke sich vielfach fast gar zu treu an die bewunderten Vorbilder anschließen, wird an dieser Tatsache nichts geändert. Auch in Deutschland ist die Neubelebung der Buchkunst durch eine vielleicht etwas archaistische Richtung hindurchgegangen, ohne daß man hierin einen

Nachteil zu erblicken braucht. Mit vollster Anerkennung führe ich vielmehr ein Beispiel solcher „gotisierenden" Ausstattung hier vor Augen (Abb. 91), denn nicht der gotische Stil allein ist darin begriffen, sondern der Buchschmuck-Stil überhaupt; und eben hierin liegt der vorbildliche Wert dieser Arbeiten. — Von den Zweigen des eigentlichen Kunstgewerbes, die ähnlichen Gesetzen unterliegen, wird später noch die Rede sein, im Vorübergehen mag hier nur zugleich das äußere Gewand des Buches, der Einband, mit gestreift werden, der uns erneut die künstlerische Forderung der Ehrlichkeit im Material zu Gemüte führen kann. Denken wir an den wohl bei weitem überwiegenden Leinwandband — welche Mühe wurde da vielfach aufgewandt, um wie in Abbildung 92 das natürliche Gewebe der Leinwand zu verstecken und zu ertöten! Mit einer großen, fast den ganzen Einband überziehenden Druckplatte ist der ursprünglich rote Stoff in dicker, blauer Deckfarbe bedruckt, und darin wieder sind die verschiedensten Blumen und Ornamente in bunten Tönen und Gold angebracht; und mit dieser Verschwendung ziemlich kostspieliger Mittel



Abb. 92. Farbig und „bildmäßig" bedruckter Leinwandband.

ist weiter nichts erreicht, als eine Zerreißung der Fläche des Buchdeckels und eine vollständige Verschmierung der ursprünglichen Struktur der Leinwand, die doch mit den sich kreuzenden Linien der verschiedenen Gewebelagen ein so charakteristisches und sinngemäßes Bild bietet. Es ist da versucht worden, anstatt eines ehrlichen, dekorierten Leinwanddeckels ein kleines Gemälde zu bieten, eine Stilwidrigkeit, die heute zum Glück fast ausgestorben ist, aber namentlich manchen billigen Klassikerausgaben und wertlosen „Prachtwerken" noch anhängt, weil man meint, daß solch ein bunter Tand das innerlich oft recht nüchtern ausgestattete Buch herausreißt, gerade so wie man den Wert eines Buchumschlages zu erhöhen glaubt, wenn man das Papier in Ledernarben preßt, oder Leinwandmuster und Holzmaserung darauf imitiert. Seitdem wir wieder rechte Buchkünstler haben, und sie sich auch des dankbaren Gebietes des Bucheinbandes bemächtigt haben, ist auch die einfache Leinwand offen und ehrlich wieder zu ihrem Recht gebracht worden. Was man z. B. der Wiener „Sezession" auch nachsagen mochte — dieses gesunde Prinzip hat sie mit zuerst richtig erkannt und in vielen ihrer Arbeiten (vgl. Abb. 93) zu trefflicher Entwicklung zu bringen verstanden. Ein bescheidenes Flachornament und ein kleines Schild mit Schrift, das ist alles, was auf dem Deckel angebracht wurde, und nur



Abb. 93. Leinwandband mit einfacher Flächendekoration.

in einer einzigen Farbe ist der gesamte Aufdruck gehalten. Im übrigen wirkt die Leinwand völlig als Stoff, den das Ornament nicht stört, sondern schmückt, und wenn trotzdem solch ein Bändchen bei aller Billigkeit und Einfachheit der aufgewandten Mittel einen durchaus vornehmen und echt künstlerischen Eindruck macht, so liegt dies in der feinen farbigen Zusammenstimmung von Leinwand, Aufdruck und Schnitt des Buches, vor allem aber eben in dieser stilgerechten, weil ehrlichen Bekennung und Geltendmachung des zur Verwendung gelangten Materials.



Abb. 94. Hans Thoma, Der Ritter. Ölgemälde.

Nochmals auf den grundlegenden Unterschied zwischen Malerei und Zeichnung und auf die in der Natur ihrer technischen Ausdrucksmittel liegende Verschiedenheit ihrer beiderseitigen Wirkungen müssen wir zurückgreifen, wenn wir schließlich eine besondere Unterart graphischer Kunst betrachten wollen: die künstlerische Reproduktion. Und wir können uns gerade dabei zum Eingang den gewünschten exakten Beweis dafür verschaffen, wie stark tatsächlich Material und Technik den Stil bedingen und beeinflussen. Den besten Anhalt werden wir hierzu gewinnen, wenn wir das gleiche Motiv, von der Hand eines und desselben Künstlers einmal gemalt und das andere Mal gezeichnet,

miteinander vergleichen, und aus der großen Zahl derartiger Beispiele sei der bekannte „Ritter“ von Hans Thoma gewählt (Abb. 94 und 95*). Der Vergleich ist, wie selbst aus der farblosen Wiedergabe deutlich hervorgeht, ungemein lehrreich. In dem Bilde zeigt sich der Künstler ganz als Maler, und die farbigen Probleme sind es, die ihn vor allem reizen und auch das Hauptinteresse des Beschauers beanspruchen. Mit größter Liebe und Sorgfalt ist alles Stoffliche farbig wiedergegeben: die düsteren Wolken, der vereinzelte Sonnenblick in der Landschaft, die glänzenden Lichter und Reflexe der Rüstung im Gegensatz zu dem schweren Mantel des Reiters, die dunkle Silhouette des Rosses mit dem spiegelnden Glanze auf der glatten Kruppe — das alles verschmilzt zu einer fein abgetönten farbigen Gesamtwirkung, zu einer ausgesprochenen malerischen „Stimmung“, die sich unbewußt auf den Beschauer überträgt. — Wie anders das gezeichnete Blatt. Da liegt nicht mehr der Schwerpunkt auf der Landschaft, deren malerischer Reiz ja doch mit dem Griffel nicht gleichwertig erschöpft werden kann, sondern den größten Raum nimmt



Abb. 95. Hans Thoma, Der Ritter. Zeichnung.

*) In dem Abschnitt „Naturprodukt und Kunstwerk“ wurde dieser Vergleich an einem Bilde und einer Lithographie „Eifeldorf“ von Hans v. Volkmann schon in ähnlicher Weise durchgeführt und dort kurz auf die Bedeutung der Frage verwiesen.

die Gestalt des Reiters ein, der uns geschildert werden soll, und die Umgebung beschränkt sich auf die notwendigsten Andeutungen; Bäume verdecken den weiteren Ausblick, und der Himmel zeigt nur einfache schattierende Strichlagen, wo im Gemälde schwere, sorgfältig modellierte Wolken sich ballten. Aber auch bei der Gestalt des Ritters selbst liegt hier das Hauptgewicht nicht im Farbenton und nicht im Stofflichen, sondern im Umriß, in den klaren und bestimmten Linien, die die Form umschließen. Nicht Stimmung wird damit gegeben, sondern Schilderung, und wenn wir von dem Bilde den vollen räumlichen und körperlichen Eindruck stärker empfangen, wenn uns dort vor allem die düstere Stimmung um den einsamen Menschen her sich mitteilt, so gelangt in der Zeichnung der Vorgang, die Handlung zu um so eindringlicherer Wirkung: wie dieser Gepanzerte dahin reitet, unentwegt, seinem Ziele zu, und wie die wenigen andeutenden Linien der Straße unser Auge mit ihm fortführen, hinein in den Wald. Ich wüßte kaum ein zweites Beispiel zu nennen, das so schlagend die durchgreifende innere Umbildung eines Themas nur auf Grund der veränderten äußeren Mittel vor Augen stellt. Selbst bis in die Details läßt sich das hier verfolgen — der Pferdeschweif, im Gemälde rein als schwere, farbige Masse behandelt, ist auf der Zeichnung fast bis aufs Haar in seiner charakteristischen Bewegung durchgeführt, und begleitet und verstärkt höchst ausdrucksvoll das ruhige Schreiten des Rosses. Das alles ist nicht Zufall, sondern feinstes Stilgefühl, und an dieser Art der graphischen Wiedergabe des eigenen Werkes durch einen echten Meister könnten sich auch alle diejenigen ein Beispiel nehmen, die ein Werk fremder Hand künstlerisch, d. h. nicht mechanisch, sondern selbständig zu reproduzieren trachten. Die Komposition freilich müssen sie beibehalten, aber wie Hans Thoma freiwillig darauf verzichtet hat, alle doch nur dem Ölbilde möglichen Wirkungen zeichnerisch nachzuahmen, und es vorzog, etwas ganz anderes, aber innerlich Gleichwertiges zu geben, so sollte auch eine künstlerische Reproduktion sich nicht in fruchtlosem Wettkampf mit einer fremden Technik verzehren, sondern eine freie Übertragung an Stelle einer

sklavischen Nachahmung bieten. Sehen wir zu, wie es damit zumeist steht, wobei wir von der volkstümlichen Kunst des Holzschnittes ausgehen wollen. Der ,,Illustrierten Zeitung", die mit nicht genug anzuerkennender Energie diesen schönen Zweig graphischer Kunst zu pflegen und gegenüber dem Vordringen der mechanischen Reproduktionsverfahren zu erhalten bestrebt ist, wurde der Holzschnitt nach einer Ölstudie von Hans v. Bartels entnommen, welche den Namen ,,Die Frau des Fischers" trägt (Abb. 96 und 97). Zweifellos ist dieser Holzschnitt eine technische Leistung ersten Ranges, und es ist darin mit geradezu staunenswertem Geschick die flotte, skizzenhafte Maltechnik des Vorbildes wiedergegeben. Der moderne Faksimileholzschnitt, oder vielmehr Holzstich, wie man ihn richtiger nennen kann, versteht es, wie wir hier sehen, dem Maler geradezu bis in den einzelnen Pinselstrich, bis in die verschiedenen zufälligen Höcker und Runzeln der dick aufgetragenen Ölfarbe mit fast rührender Selbstverleugnung zu folgen. Aber alles das gibt uns die Photographie auch, ja im letzten Grunde doch noch genauer, und wir dürfen uns da doch wohl fragen, ob wir zu diesem Zweck überhaupt den Holzschnitt brauchen, und ob nicht die ganze raffiniert ausgebildete Technik schließlich zwecklos, ja stilwidrig verschwendet worden ist, weil sie eben etwas zu geben sucht, was ihrem eigenen Wesen gar nicht entspricht. Nie und nimmer würde ein Holzschneider an und für sich darauf kommen, ein Kleid, eine Haube mit Hilfe solcher durcheinander gestrichener Fetzen darzustellen, wie dies der Ölmaler gerade in einer Studie tun kann und wie dies hier einfach nachgeahmt ist; dies Blatt ist also eigentlich gar kein Holzschnitt, sondern ein Ölbild in Holzstichimitation, und man wird manchmal wirklich von einem gewissen Gefühl des Bedauerns erfüllt, wenn man so viel Talent und Kunstfertigkeit an eine verlorene Sache verschwendet sieht. Dazu muß man noch bedenken, daß ein derartig hochstehender Faksimileholzschnitt das Vielfache einer gleichguten mechanischen Reproduktion kostet, und man wird auch vom wirtschaftlichen Standpunkte aus starke Bedenken nicht unterdrücken können.



Abb. 96. Hans v. Bartels, Die Frau des Fischers. Ölstudie.



Abb. 97. Holzschnitt nach Hans v. Bartels, Die Frau des Fischers.

Wenn unser deutscher Holzschnitt sich wirklich nur in solchen zwar virtuosen, aber doch sklavischen Nachahmungen fremder Techniken erschöpfte, so wären allerdings seine Tage gezählt und sein völliger Untergang nicht mehr aufzuhalten gegenüber dem Siegeslauf der photographischen Verfahren. Was ihn dennoch halten kann und wird, ist die ihm innewohnende eigene künstlerische Kraft und die Besinnung auf die naturgemäßen Mittel der eigenen Technik. Manche treffliche Ansätze deuten bereits darauf hin, daß wie im Auslande so auch bei uns eine neue Blüte des echten, künstlerischen Holzschnittes bevorsteht, und gerade die Illustrierte Zeitung selbst hat nach dieser Richtung hin dankenswerte Vorstöße gewagt, trotz der Schwierigkeiten, die das konservative Publikum in gewohnter Weise solchen Neuerungen zu bereiten pflegt. Wirkliche, fein empfindende Künstler nur sind es freilich, die hier helfend eingreifen können, und ein solcher Meister des Holzschnittes ist uns in Albert Krüger geschenkt, an dessen Nachbildung des Böcklinschen Selbstporträts im Vergleich mit dem Original wir am besten verfolgen können, wie eine stilgerechte, künstlerische Holzschnitt-Wiedergabe eines Gemäldes nun eigentlich aussieht (Abbildung 98 und 99). Es leuchtet auf den



Abb. 98. Arnold Böcklin, Selbstbildnis.

ersten Blick ein, daß hier ein ganz entgegengesetztes Prinzip verfolgt ist wie bei dem vorigen Beispiel. Der Künstler hat sich nicht hingesetzt und sein Vorbild mit allen Einzelheiten in der besonderen Wirkung des Ölbildes peinlich nachzuahmen versucht, sondern er hat den großen und bleibenden Gesamteindruck des Gemäldes in sich aufgenommen und sich dann gefragt: wie kann ich diesen Eindruck geistig getreu und innerlich gleichwertig mit den mir geläufigen Mitteln des Holzschnittes neu hervorbringen? Daß er dies versucht hat und daß es ihm gelungen ist, darin liegt eine künstlerische Tat, und ein solcher Holzschnitt ist ein Kunstwerk im besten Sinne des Wortes, auch wenn er reproduziert. Sehen wir das Blatt genauer daraufhin an, so bemerken wir zunächst eine bewußte Beschränkung auf die einfachen linearen Mittel des Holzschnittes, auf breite ruhige Strichlagen ohne viel Stichelei und Pünktelei. In großen Zügen sind die hauptsächlichen Flächen und Konturen durch die schwarze Platte gegeben, und ein bläulicher Ton mit ausgesparten Lichtern verstärkt mit den einfachsten Mitteln den farbigen Eindruck des Ganzen. So ist ein Blatt entstanden, das die Wirkung des Gemäldes mit den Mitteln des Holzschnittes auf das Eindringlichste erreicht, und man wird sich im ersten



Abb. 99. Albert Krüger, Holzschnitt nach Böcklins Selbstporträt.

Moment wegen der Ähnlichkeit des Gesamteindruckes vielleicht gar nicht recht klar darüber, wie völlig verschieden die künstlerische Sprache im einzelnen von der des Gemäldes ist — man vergleiche nur etwa den schraffierten Hintergrund des Holzschnittes mit dem glatten Farbton des Bildes, oder die weich und verfließend modellierte Stirn bei Böcklin mit den markigen und scharf gegeneinander abgesetzten Strichen Krügers. Solche Wiedergabe behält selbst neben den prachtvollen Bruckmannschen Heliogravüren ihren Wert, denn hier ist nicht nur das Vorbild, sondern auch die Reproduktion an sich ein Kunstwerk, von dem man sagen kann, daß es Stil hat. —



Abb. 100. Farbige Postkarte, Lithographie als Wiedergabe eines Aquarells.

Gewiß wird es nun aber nicht allzu häufig sein, daß ein selbständiger Künstler sich freiwillig und liebevoll vorwiegend in die Schöpfungen anderer versenkt, um sie in seiner Technik neu aus sich hervorzubringen, und so geht denn der Zug unserer Zeit mehr und mehr dahin, die bloße Wiedergabe überhaupt fast ganz der Photographie zu überlassen, und auf dem Gebiete der graphischen Kunst die Reproduktion allmählich durch eigene, in den betreffenden Techniken gedachte Produktion zu ersetzen und zu verdrängen. Weit mehr als beim Holzschnitt ist dieser Gedanke beim Steindruck bereits zum Durchbruch und zur praktischen Anwendung gekommen,

und allerwärts verlangt man jetzt nach Originallithographien, nach Künstler-Steinzeichnungen, wo man sich früher mit lithographischer Nachbildung von Ölbildern oder Aquarellen behalf. Noch gar nicht lange ist es her, da galten etwa die wirklich recht guten Farbendrucke nach Eduard Hildebrandt und ähnliche Arbeiten als durchaus berechtigte Kunstleistungen, die auch als Wandschmuck voll ihren Platz ausfüllten. Heute gestehen wir diesen Blättern doch nur einen bedingten Wert zu, denn eine Lithographie ist und bleibt nun einmal kein Aquarell, und wir empfinden störend den Widerspruch, der in der Nachahmung der Wirkungen einer Technik mit den Mitteln einer anderen Technik liegt, die ihrer Natur nach gar nicht hierfür geeignet sind, und sich Gewalt antun müssen, um jene fremden Wirkungen zu erreichen. Für Lehr- und Anschauungszwecke, für sachliche Wiedergabe aller Art mag das hingehen, obgleich man auch hier die mechanische Reproduktion vorziehen wird, wo es nur angeht; von selbständiger Kunst erwarten wir aber, daß sie in der Technik gedacht ist, für die sie bestimmt war. — Wie unser Holzschnitt, so wäre auch unsere Chromolithographie ernster Gefahr ausgesetzt, wenn sie sich der Erkenntnis dieser Tatsachen dauernd verschließen wollte; zum Glück aber ist man sich noch rechtzeitig hierüber klar geworden, und mächtig dringt nun auf allen Gebieten



Abb. 101. Hans v. Volkmann, Postkarte.

graphischer Kunst und graphischen Kunstgewerbes die Originallithographie der Künstler vor, die eben in der Beschränkung auf die zwanglos der Steinzeichnung zugänglichen einfachen Wirkungen ihre Stärke besitzt. Gerade darin liegt zum großen Teil das Geheimnis des Erfolges der Lithographien eines Thoma und Steinhausen oder des Karlsruher Künstlerbundes mit seinen trefflichen Wandbildern, und wie dieser stilistische Kampf bis auf die geringfügigsten Objekte sich erstreckt, das sei hier an einem sehr zeitgemäßen kleinen Gegenstande näher erläutert: an der Ansichtspostkarte, die ja in unseren Tagen eine ungeahnte und sicherlich sogar übertriebene Bedeutung gewonnen hat. Vielleicht geht aber gerade daraus deutlich hervor, daß es sich eben hierbei um grundsätzliche Fragen handelt, deren Wirkung sich überall in gleicher Weise geltend macht. — Abb. 100 gibt eine farbige Postkarte wieder, die nach dem Aquarell eines geschickten Künstlers von einer der ersten chromolithographischen Anstalten Deutschlands reproduziert wurde. Die technische Ausführung ist von äußerster Sorgfalt, und fast bis zur Täuschung ist der Eindruck der flotten, breiten Aquarellmanier wiedergegeben, was noch dadurch verstärkt wird, daß die Karte nachträglich durch Metallwalzen eine rauhe Oberfläche ähnlich dem körnigen Aquarellpapier erhalten hat. Die Nachahmung geht so weit, daß sogar die dunkleren Farbränder, die an einzelnen Stellen des Aquarelles beim Eintrocknen der flüssigen Farbe entstanden sind, treulich und mühselig nachgetüpfelt wurden, wie man namentlich an einigen Partien der Bäume genau erkennt. Was ist das aber doch im Grunde für ein Widersinn! Denn auch hier würde der Lithograph nach einfacher und logischer Maßgabe seines Materiales niemals daran denken, die Bäume so darzustellen, wie er es als Nachahmer des Aquarellisten getan hat und tun mußte; die Lithographie ist eine zeichnerische, nicht eine malerische Technik, sie arbeitet vor allem mit Linien und Flächen, und sie muß sich geradezu quälen und selbst verleugnen, um diese ihr eigentlich fremden Effekte hervorzubringen. Damit ist aber natürlich zu gleicher Zeit wiederum eine ökonomische Verschwendung verbunden, denn wenn

es nur darauf ankommt, ein Aquarell möglichst treu zu faksimilieren, so leistet heute das hochentwickelte photomechanische Verfahren des Dreifarbendruckes auf billigere Weise dieselben Dienste. —

Als Gegensatz hierzu zeigt eine der neuen Karlsruher Künstlerpostkarten (Abb. 101) sehr anschaulich, mit wie wenigen Mitteln die Lithographie die eindringlichsten Wirkungen erzielen kann, auch wenn sie sich auf die ihrem Material naturgemäß zugänglichen Möglichkeiten beschränkt, d. h. nur mit relativ einfachen Linien und Flächen arbeitet. Mit zwei bis drei Tönen wird da genau dasselbe, ja mehr erreicht, als anderwärts mit einem ganzen Dutzend Farben, die der Chromolithograph zur peinlichen Wiedergabe seines ohne Rücksicht auf die Vervielfältigung gemalten Vorbildes brauchte, und dabei ist ein Werkchen geschaffen, das getrost als orginales Kunstblatt angesprochen werden darf, weil es eben in der Technik gedacht ist, für die es bestimmt und in der es ausgeführt wurde. Und wenn wir auch nicht so weit gehen wollen, nun für alle solche Arbeiten lauter originale Künstler-Steinzeichnungen zu fordern, so wäre doch zu hoffen, daß unsere großen Anstalten zukünftig schon vom entwerfenden Künstler die klarste Rücksichtnahme auf die zur Ausführung jeweilig in Aussicht genommene Technik verlangen, und daß die Künstler diese einfache Stilforderung anerkennen und respektieren. Mag die endgültige Ausführung dann auch wie bisher auf handwerklichem Wege erfolgen, so werden doch ganz andere Resultate entstehen, wenn der Künstler von vornherein für Lithographie, für Holzschnitt, für Zinkätzung usw. zeichnet, als wenn man ein beliebiges Ölbild oder Aquarell wahllos und stillos einmal in dieser, einmal in jener Technik zu imitieren versucht. Und mit dieser letzten Konsequenz unserer aus den Tatsachen gewonnenen Erkenntnis, die schon ganz in das gewerbliche Bereich hinüberspielt, können wir das Gebiet der Malerei verlassen. —

Die Plastik als Kunst der Körperbildung im Raume.

Wenn wir uns nun zur Plastik wenden und versuchen wollen, auch deren Eigenart, ihr Wesen und ihre Gesetze gerade in ihrem Unterschied gegenüber der Malerei klar zu erkennen, so müssen wir uns zunächst nochmals ganz einfach vergegenwärtigen, mit was für Material und unter welchen selbstverständlichen äußeren Bedingungen sie arbeitet. Mit zwingender Logik, wenn auch in einer dem Laien nicht immer leicht verständlichen Sprache, hat Adolf Hildebrand in seinem „Problem der Form" auseinandergesetzt, wie Bildhauer und Maler von ganz entgegengesetzten Schaffensprinzipien ausgehen, und wie sie doch im Endziel sich berühren: in dem einheitlichen, wohltuenden Ausgleich zwischen zwei verschiedenen Arten der Sehtätigkeit, die jedem Menschen angeboren sind. Denn auf zweierlei Weise können wir einen Gegenstand sehend in uns aufnehmen; einmal indem wir ihn mehr von weitem und mit ruhig schauendem Auge einfach als reinen und einheitlichen Gesichtseindruck („Fernbild" nach Hildebrand, was jedoch keineswegs mit einem Betrachten aus großer Entfernung zu verwechseln ist, wobei die Formen undeutlich werden) auf uns wirken lassen, und das andere Mal, indem wir ihn aus der Nähe und von wechselndem Standpunkt aus gleichsam mit den Augen abtasten, um so durch die Bewegung das Material für ein eigentliches Form-Sehen und klare Formvorstellung zu gewinnen. Diese beiden Betrachtungsarten vermischen und durchdringen sich nun unwillkürlich bei jeglicher Wahrnehmung, denn jeder Gesichtseindruck bietet uns zugleich wohlbekannte Merkmale und Hinweise auf Formvorstellungen, und umgekehrt setzt jede Formwahrnehmung sich aus zahlreichen einzelnen Gesichtsbildern zusammen, deren Gesamtheit erst die abstrakte Formvorstellung ergibt. Alle Formvorstellung des Menschen beruht somit im Grunde „auf einem unendlichen Erfahrungsaustausche der Gesichts- und Bewegungsvorstellungen, der unbewußt zu fester Gesetzmäßigkeit geführt hat"; aber die Mehrzahl der Menschen kommt über eine solche unbewußte und allgemeine

Erfahrung nicht hinaus, und ihr naiver Verkehr mit der Natur verschafft ihnen nur einen ganz unklaren Vorstellungsbesitz. Um sich darüber zu erheben zu einer bewußten und klaren Erkenntnis der gegenseitigen Beziehungen der beiden Vorstellungsarten, ihrer Wirkungen und Erscheinungsmerkmale, dazu bedarf es einer Persönlichkeit, die mit reinerem und tieferem Wahrnehmungsvermögen begabt ist als der Durchschnitt, und zugleich in der Beherrschung der Darstellung das einzige Mittel zur Kontrolle für die gegenseitigen Beziehungen der Gesichts- und Bewegungsvorstellung besitzt. Diese Persönlichkeit ist der Künstler, und er allein ist es auch, der die Kluft zwischen der Formvorstellung und den Gesichtseindrücken aufzuheben und beide zu einer Einheit zu gestalten vermag, während andererseits der eigentliche Genuß am Kunstwerk und dessen unwillkürliche Wohltat im Empfangen dieser Einheit beruht, die die minder geklärte Vorstellungskraft des Beschauenden sich allein nicht zu schaffen imstande ist. Je nachdem nun aber der Künstler von der einen oder der anderen Vorstellungsart ausgeht, wird er als Maler oder als Bildhauer sich äußern. Das geistige Material des Malers sind seine Gesichtsvorstellungen, die er direkt auf der Fläche zum Ausdruck bringt; in ihnen zugleich durch scharfes Erfassen aller hierzu dienlichen Merkmale die Anregung zu voller Formvorstellung zu geben, ist sein Problem. Der Bildhauer dagegen arbeitet mit Bewegungsvorstellungen, die er, mit ausführender Hand ihnen folgend, an einem stofflichen Material direkt zur Ausführung bringt; zugleich aber muß die so entstandene Form wiederum ein Bild im Auge des Beschauers erzeugen, das eben die volle Ausdrucksstärke für die Form besitzt, und in dieser Vereinigung liegt das Problem des Bildhauers. „Bei beiden handelt es sich also um ein gegenseitiges in Beziehung setzen von Bild- und Formvorstellung, nur realisiert der Maler ein Bild in Beziehung zur Formvorstellung und der Bildhauer eine Formvorstellung in Beziehung zu einem Bildeindruck.“ So kommen wir als Grundgedanken denn wieder auf das zurück, was wir schon in unserem allgemeinen Überblick uns vor Augen führten, daß nämlich die Plastik die volle

räumliche Erscheinung der Dinge in allen drei Dimensionen wiedergibt, daß sie wirkliche Form bildet, wo die Malerei nur deren Eindruck auf das Auge innerhalb der Fläche zu geben vermag. Und hieraus ergibt sich die logische Schlußfolgerung, daß ein gesunder plastischer Stil eben dies ihm Naturgemäße zu höchster Wirkung entwickele, also die Form als solche, und zwar so, daß sie einen klaren und reinen Bildeindruck gebe, daß er aber nicht versuche die Grenzen zu sprengen und Wirkungen zu erstreben, die nur der Malerei, nicht der Plastik eigentümlich sind. Zu allen großen Blütezeiten der Kunst haben die Bildhauer dieses innere Gesetz befolgt. Was die antike Plastik für immerdar jung und wirksam erhält, ist vor allem die höchste Durchbildung eben dieses Stilprinzips, und die Renaissance hat gerade dieses vielleicht am unmittelbarsten und reinsten von der Antike übernommen. Wenn wir also in unseren Tagen so gern und viel von einer malerischen, ja einer impressionistischen Plastik reden hören, wenn wir in einer großen und gewiß höchst interessanten Richtung das Bestreben bemerken, auch in der Plastik die Form „malerisch" aufzulösen anstatt sie plastisch zu verdeutlichen, so haben wir wohl das Recht, diesen Bestrebungen einigermaßen skeptisch gegenüberzutreten, auch wenn ihre einzelnen Äußerungen unleugbar geniale sind. Es braucht nach dem Gesagten kaum noch besonders ausgesprochen zu werden, daß hiermit vor allem der große Franzose Rodin gemeint ist, von dem Abb. 102 eine bekannte Gruppe wiedergibt. — Rodin ist ja heute in aller Munde, und es gehört vielleicht ein gewisser Mut dazu, sich anders als bedingungslos anerkennend über seine Art auszusprechen, nachdem er vielfach geradezu als Prophet einer neuen Ära der Plastik gepriesen worden ist. So las man in der Kunst für Alle von einem seiner Werke: „Ein Vergleich mit irgend einem alten Meister ist bei dieser Gruppe nicht möglich und jedenfalls überflüssig. Sie gibt neben der ‚Inneren Stimme' am besten die Besonderheit des Künstlers, seine im Zeitalter des Impressionismus ausgebildete Fähigkeit, das Flüchtigste von Stimmung und Bewegung auszudrücken. Niemand vor Rodin hat so mit den

Wirkungen des zerstreuten Lichtes für plastische Arbeiten zu rechnen gewußt. Während die meisten Künstler mit bestimmten Schattenwirkungen rechnen, sind seine neuesten Schöpfungen lediglich auf ein überall hindringendes Licht komponiert. Ihr zitterndes, spielendes Leben erhalten sie zum großen Teil aus



Abb. 102. Auguste Rodin, Gruppe.

der Atmosphäre. Darin ist Rodin ein Bahnbrecher, genau so wichtig für die neuere Plastik, wie Manet oder Monet für die neuere Malerei." Unabsichtlich ist hier der schwächste Punkt des ganzen Prinzips mit klaren Worten ausgesprochen; wenn wirklich diese Werke ihr zitterndes Leben hauptsächlich aus der Atmosphäre erhalten, so ist damit ein unberechenbarer Faktor zur Wirkung herangezogen, der außerhalb des Kunstwerkes selbst liegt, und es wird

um diesen Einfluß des Materiales zu zeigen. Im Regensburger Dom haben wir einen stolzen gotischen Kirchenbau aus Haustein bewundert (vgl. Abb. 138 und 139), und gesehen, wie im Inneren und Äußeren jenes hochstrebende Prinzip der Gotik vorherrscht, und durch jede Einzelform feinfühlig und schmiegsam unterstützt wird. Die feinen Profile der Pfeiler, die knospenden Kapitäle, Krabben und Kreuzblumen, das Maßwerk, die Fialen, die durchbrochenen Turmspitzen — alles das trägt zu dem leichten, aufstrebenden Charakter des Ganzen wesentlich bei, und ist zugleich durch die Ausführung in festem Haustein bedingt. Wo solcher fehlte, wie in der norddeutschen Tiefebene, da mußte das als Ersatz herangezogene Material, der Backstein, notwendig zu einer abweichenden Ausdrucksweise, zu einer veränderten Formenwelt führen. Man konnte mit ihm längst nicht so kühne Konstruktionen wagen, so alle Massen auflösen und nur das aufstrebende Gerüst zur Geltung bringen, wie im Haustein. Es hängt den gotischen Backsteinkirchen, von denen als charakteristisches Beispiel die Marienkirche in Lübeck hier abgebildet ist (Abb. 168) trotz der Verfolgung des gleichen Strebens eine gewisse Erdenschwere an, die nicht ganz überwunden erscheint. Freilich ist die Höhentendenz auch in diesem Bau vorhanden, aber sie wird



Abb. 168. Marienkirche in Lübeck.

durch die wuchtigen Ziegelmassen eher gehemmt als gefördert; anstatt der zierlichen Bündelpfeiler sieht man innen schwere, gedrungene Stützen, und der Außenbau zeigt den gleichen Charakter. Überall ist mehr Mauerwerk, weniger Öffnung, die zierlichen Fialen und

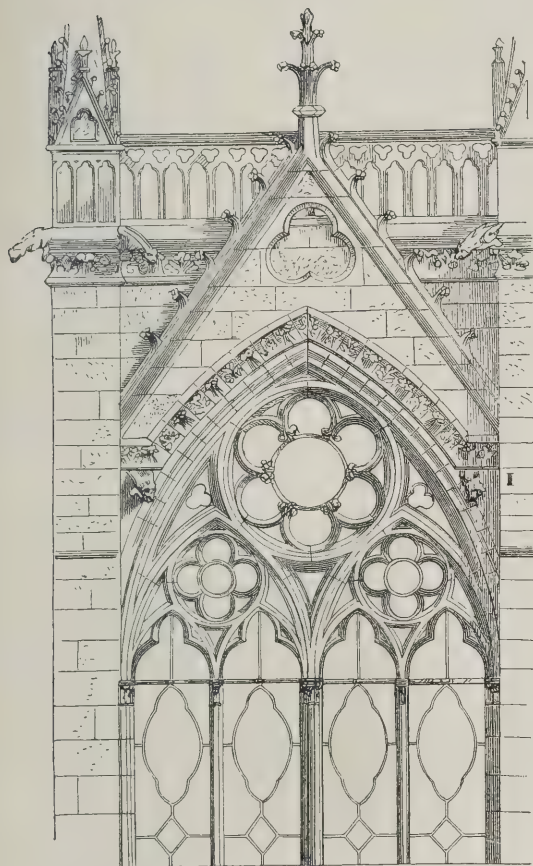


Abb. 169. Wimperge von der Ste. Chapelle in Paris.

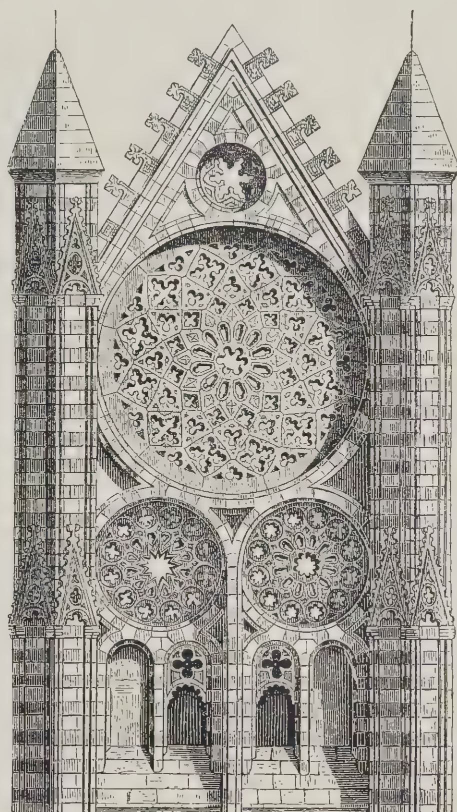


Abb. 170. Wimperge von der Katharinenkirche in Brandenburg.

Wimpergen fehlen ganz, und die schweren massiven Turmhelme an Stelle des luftig durchbrochenen Steinwerkes vollenden den derberen, wuchtigeren Gesamteindruck des Baues. Es ist wohl dieselbe Sprache, aber ein anderer Dialekt, plattdeutsch gegen hochdeutsch, und daß dies klar und offen zum Ausdruck gelangt, ist nicht ein Mangel,



Abb. 103. Adolf Hildebrand, Jugendlicher Mann.

— Die moderne Kunstkritik ist sehr stolz auf ihre Entdeckung, daß es ein Fehler unserer Klassizisten war, die Gesetze der antiken Plastik auf die moderne Malerei übertragen zu wollen. Man frage sich, ob man hier nicht auf dem besten Wege ist, genau den umgekehrten Fehler zu machen, indem man die Gesetze der modernen Malerei ohne weiteres auf die Plastik überträgt. Der Rückschlag zu ausgeprägter, reiner Form ist ja seither bereits erfolgt, wobei gerade die Franzosen (z. B. Maillol!) auf die primitiven Ausdrucksweisen archaischer, ägyptischer oder gar exotischer Kunst zurückgegriffen haben. –

Wenn wir dem Rodinschen Werke nach dem, was darüber gesagt wurde, eine Arbeit von Adolf Hildebrand gegenüberstellen, den prachtvollen „Jugendlichen Mann“ aus der

Berliner Nationalgalerie (Abb. 103), so erhellt wohl ganz von selbst, was daran gezeigt werden soll. Der Verfasser des „Problems der Form“ zeigt sich hier auch als ein Meister und Beherrscher der Form. Nicht als ob er jedem Detail bis ins kleinste nachginge und jedes Fältchen, jedes Haar naturalistisch wiedergäbe. Im Gegenteil, er sieht nur das Große und Wichtige, und vereinfacht außerordentlich stark. Aber das Wesentliche der Formen, der organische Aufbau und Zusammenhang des Körpers, seine Gesamterscheinung im ganzen wie seine Gliederung im einzelnen ist mit einer Klarheit und Deutlichkeit erfaßt und zum unmittelbaren Ausdruck gebracht, wie es eben nur die Plastik und nur der echte und große Plastiker vermag. Da ist alles wirklich gesetzmäßige



Abb. 104. Doryphoros nach Polyklet.

Form, nicht flüchtige, mehr oder weniger deutliche Andeutung einer solchen; da gibt es kein Ausweichen oder Vertuschen durch malerische Mittelchen, über alles muß ehrliche Rechenschaft gegeben werden, indem — wörtlich nach Hildebrands eigener Definition — der Künstler seinen Formvorstellungen („Bewegungsvorstellungen") mit der Hand folgt und sie so an seinem Material direkt zur Ausführung bringt. Der eigenartige Reiz der Oberfläche des Körpers, der z. B. das Marmororiginal vom Gipsabguß unterscheidet, stellt sich dabei ganz von selbst mit ein und braucht nicht durch „malerische" Effekte künstlich herbeigeführt zu werden. Mit den der Plastik eigenen Mitteln ist hier das Höchste erreicht, sie sind zur vollendeten, sich selbst genügenden Geltung gebracht, und das ist es, was wir plastischen Stil im besten Sinne nennen dürfen. Hierin liegt das ungemeine Interesse, das ein solches Werk im künstlerisch empfindenden Menschen erweckt, und es ist ein deutliches Zeichen gänzlich unentwickelter künstlerischer Sehfähigkeit, wenn die Mehrzahl des Publikums eine derartige Figur langweilig und nichtssagend findet, weil sie kein bestimmtes „Motiv" darstellt, weil sie inhaltlich nichts erzählt. Max Klinger sagt einmal: „Die sichere Aufstellung einer schlanken und schweren Masse auf doppelten, je dreifach flexiblen Grundlagen wäre für die Mechanik ein schwieriges Problem. Dasselbe wird bei unserem Körper noch erschwert durch den hochgelegenen Schwerpunkt der getragenen Masse und dessen in ziemlichem Spielraum sehr erleichterte Verlegbarkeit." Dieses Problem klar nachzuempfinden und überzeugend darzustellen, ist allein schon eine Aufgabe, die einen ganzen Künstler erfordert, und seine Lösung genügt vollkommen, um ein Werk im tiefsten künstlerischen Sinne „interessant" zu machen. Auf diese Fragen also sehe man sich auch Hildebrands Jugendlichen Mann an: wie da das Becken auf den Beinen ruht, der Rumpf auf dem Becken, der Kopf auf dem Rumpf, und wie dann wieder alles an den Angelpunkten der ganzen Konstruktion, den Gelenken, gegliedert und beweglich erscheint trotz aller Ruhe und allen Gleichgewichtes. „Verstanden" nennt die Künstlersprache eine solche Figur, die

durch intensivstes Erfassen des Gesamtorganismus eine innere Lebensfähigkeit erlangt hat, die weit über die äußerliche Abschrift der Wirklichkeit hinausgeht. Nicht daß eine Hand wirklich greife, ist notwendig, man muß ihr nur glauben, daß sie greifen könne; nicht daß die Figur lebhaft schreite, ist zu fordern, man muß ihr nur glauben, daß sie schreiten könne. Es ist eine plastische Ruhe mit innerem Leben; latente Bewegung hat man es auch genannt. Das große Publikum versteht aber diese wichtigsten Faktoren leider zumeist fast gar nicht, und nennt eine Figur, die ihm keine ausgesprochene Handlung vorführt, in rührender Enthüllung seiner eigenen inneren Unfähigkeit nach wie vor — leblos, im besten Falle kalt oder gar „antikisierend". In Wirklichkeit ist es aber nur die gleich klare Erfassung des plastischen Prinzips, was dabei an die Antike erinnert, welche allerdings gerade hierdurch ihren unvergänglichen Wert erhalten hat. Im einzelnen ist alles anders und durchaus modern, und es ist vielleicht ganz lehrreich, dies durch den direkten Vergleich mit einer der schönsten und bekanntesten Antiken, dem Polykletischen Doryphoros von Neapel (Abb. 104) ausdrücklich festzustellen. Man darf da getrost die Augen allein wirken lassen, und kann alle weiteren Worte sparen. Wer vielleicht auf den ersten Blick an gewissen äußeren Ähnlichkeiten haften bleibt, wird doch bei näherer Betrachtung in der einen Figur eine echte Antike, in der anderen ein echtes Werk unserer Zeit erkennen; wenn nicht, dann ist freilich jede Bemühung vergeblich. Hoffen wir, daß es durch ständige Erziehung zum Sehen und durch klare Einführung in das Wesen und die Bedingungen des Kunstschaffens gelingen möge, solch oberflächliche Betrachtungsweise mehr und mehr zu verdrängen. —

Selbstverständlich soll nun mit diesem Begriff der „plastischen Ruhe" nicht eine willkürliche Beschränkung der Aufgaben der Plastik verbunden sein, oder eine theoretische Forderung, alle kräftige Bewegung zu vermeiden. Daß aber in der Tat die Rücksicht auf die Gesetze der Statik und auf das starre, geschlossene Material dem Plastiker eine gewisse Zurückhaltung auferlegt, das kann kaum deutlicher dargelegt werden als an einem Beispiel der

lebhaftesten Handlung und Bewegung in plastischer Darstellung, an dem von einem Panther überfallenen Neger des Münchener Bildhauers Rudolf Maison (Abb. 105). Hier haben wir nun allerdings ein sehr „interessantes", ja spannendes Motiv, dessen Wirkung auf die Menge durch naturalistische Bemalung noch gesteigert wurde, aber es geht wohl auch aus unserer Abbildung schlagend hervor, daß hier eine plastische Unmöglichkeit versucht worden ist. Dieser umfallende Körper, mühsam gestützt von dem gleichfalls umfallenden Paket unten am Boden, kann feiner empfindende Naturen geradezu nervös machen, und obgleich in sehr geschickter Weise versucht worden ist, durch die verschiedenen Richtungsachsen des Menschen- und des Tierkörpers wenigstens ein gewisses Gleichgewicht, eine Art von Parallelogramm der Kräfte herzustellen, so wirkt doch das Ganze schließlich nur beunruhigend. Selbst Fritz von Ostini, der in der Kunst für Alle Rudolf Maisons Schaffen durchaus sympathisch gewürdigt hat, muß gestehen, daß dieses Werk fast wie der Versuch erscheint zu

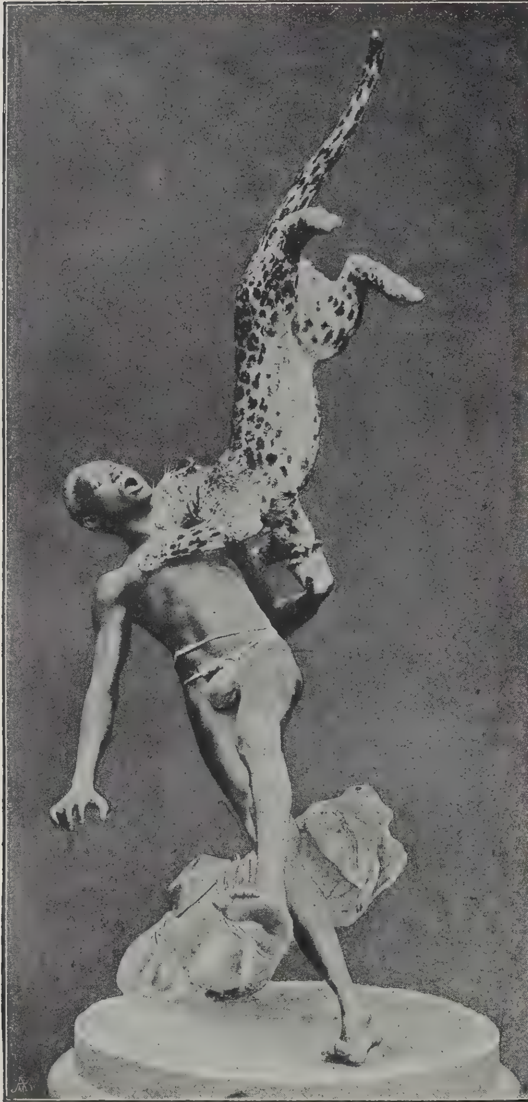


Abb. 105. Rudolf Maison,
Neger von einem Panther überfallen.

zeigen, bis zu welchem Grade der Bildhauer die Gesetze der Statik auf den Kopf stellen darf, und daß der Künstler hier in bezug auf Realistik der Bewegung an der Grenze der Bildhauerkunst angekommen ist. Denn so wenig vermag die starre Plastik eine wirkliche rasche Bewegung auszudrücken, daß der springende Panther gar nicht als springend erscheint, sondern vielmehr so aussieht, als ob er auf den Schultern des Negers das ausführte, was der Turner „Handstand" nennt. So erreicht die Figur das Gegenteil von dem was sie erstrebt, und es ist kein Paradoxon wenn wir sagen, daß diese bewegte Szene äußerlich erstarrt erscheint, Hildebrands ruhige Gestalt aber innerlich bewegt. — Es hängt dies auf das engste zusammen mit einer anderen naturgemäßen Beschränkung der plastischen Kompositionsmöglichkeiten, die wir oben schon streiften: mit der notwendigen festen Geschlossenheit einer Figur und besonders einer plastischen Gruppe. Wenn anders wir ein plastisches Werk ebensogut wie ein Gemälde als ein einheitliches Ganzes mit unseren Augen auffassen wollen, so muß es auch seinerseits eine klare und anschauliche Raumeinheit erfüllen. Jede Figur, jede Gruppe muß deshalb von einfachen und ruhigen Flächen begrenzt zu denken sein, wenn sie nicht durch das störende Dazwischentreten der realen Luft zerfahren erscheinen soll, und es ist dem Takt des Künstlers überlassen, inwieweit er sich frei innerhalb derselben bewegen will, ohne sie zu verwischen und zu sprengen. Hildebrand gebraucht, um dies recht anschaulich zu machen, das Bild von zwei parallelen Glaswänden, zwischen denen die Figur so angeordnet ist, daß ihre äußersten Flächen sie berühren; die Figur „lebt dann sozusagen in einer Flächenschicht von gleichem Tiefenmaße und jede Form strebt, in der Fläche sich auszubreiten, d. h. sich kenntlich zu machen". Daraus ergibt sich von selbst eine oder mehrere Hauptansichten der Figur oder der Gruppe, deren jede einen geschlossenen Bildeindruck gibt, und auf die sie berechnet wurde. In schlagendster Weise wird dies an Hildebrands köstlichem Kugelspieler (Abb. 106) zur Anschauung gebracht, der nach dem Vorstehenden keines erläuternden Wortes mehr bedarf und durch seine klar ausgebreitete Form einen so überaus wohltuenden,

harmonischen Bildeindruck bietet. Selbst wer sich dieser Theorie einer „Reliefauffassung" auch der Freiplastik nicht bedingungslos anschließen will, kann zweifellos höchst fruchtbare Anregungen für das Verständnis plastischer Werke daraus empfangen. Gewiß ist die Betrachtung des plastischen Werkes mit ruhendem Auge, als „Fernbild", nicht die einzige Möglichkeit, und ganze Perioden der Kunst, wie der Hellenismus und das Barock, haben stattdessen das Abtasten mit bewegtem Auge gesetzt, freilich meist noch mit einem großen Feingefühl für geschlossene Wirkung und bildhaften Umriß innerhalb der erstrebten Freiheit. Allein die Forderungen des Gesichtssinnes wie — namentlich in der Steinplastik — die Bedingungen des Materiales scheinen mir doch immer wieder auf die „Reliefauffassung" auch der Rundplastik zurückzuweisen. Wenn trotzdem in der neueren Kunst unendlich viele plastische Werke geschaffen wurden, die hierzu in schroffem Gegensatz stehen, so ist der Grund dafür unschwer zu erweisen: es war die völlige Verschiebung der eigentlich naturgemäßen Arbeitsweise und des künstlerischen Schaffensprozesses in der modernen Plastik. Was der angehende Kunstjünger meistens lernte, war ja gar nicht mehr das, was der schöne Name besagt: „Bild-Hauer-Kunst", sondern Modellierarbeit, freies, willkürliches Tonkneten, ohne Rücksicht auf das für die Ausführung in Aussicht genommene Material. Und wie hierin der Hauptgrund der Verwilderung zu suchen ist, so liegt



Abb. 106. „Kugelspieler" von Adolf Hildebrand.

zugleich das beste Mittel zur Abhilfe damit zutage: das eigene Arbeiten in Stein und aus dem Stein heraus. Wie überall, so ist auch hier das Material selbst der rechte Erzieher zu gesundem Stil. Wiederum Hildebrand, und mit ihm Klinger und mancher andere, haben dies auf das Schärfste erkannt und wollen nachdrücklich dem Arbeiten in Stein und für den Stein sein Recht gewahrt wissen, während Rodin gestehen mußte, daß hier allerdings ein schwacher Punkt der modernen Bildhauerei liege. Ganz von selbst wird sich dann aus dem rechteckig begrenzten Marmorblock eine geschlossene, den gegebenen Raum füllende aber nicht sprengende Figur ergeben, und die gleichmäßige Tiefenausdehnung ist von vornherein dadurch bestimmt, daß die Arbeit des Bildhauers in einem Wegnehmen, nicht in einem beliebigen Ansetzen besteht. Vasari hat das kurz und bündig in folgender Definition zusammengefaßt: „Die Skulptur ist eine Kunst, die, indem sie von der gegebenen Materie das Überflüssige wegnimmt, sie auf jene Körperform zurückführt, die in der Idee des Künstlers entworfen ist.“ Nicht der leere Luftraum ist also nach dieser Auffassung das gegebene Element, in das man dahin oder dorthin hineinbauen kann, sondern ein fest umgrenzter Steinraum; nicht ein Unbestimmtes, sondern ein Greifbares, das gerade so gebieterisch sich geltend macht, wie die Fläche des Bildes für den Maler. Schon die Ägypter haben bekanntlich die strengsten Konsequenzen (vier rechtwinklig zueinander stehende Ansichten) aus diesem Prinzip gezogen, wie aus ihren Werken und aus erhaltenen Vorzeichnungen auf dem Stein zu ersehen ist, und wie dies besonders H. Schäfer in seinem Buche „Von ägyptischer Kunst“ eingehend dargelegt hat. Mit wunderbarer Anschaulichkeit schildert Hildebrand die Arbeitsweise und die echt plastische Auffassung, die hieraus notwendig hervorgeht, und es ist von höchstem Interesse zu sehen, wie der gewaltigste Meister der Renaissance, Michelangelo, genau dasselbe Prinzip zum Ausgangspunkt genommen hat. Ihm war gleichfalls das Gegebene der Steinblock, und er pflegte zu sagen, in diesem seien die Gestalten für ihn schon beschlossen, er befreie sie nur von der Hülle. Und den dabei einzuschlagenden Weg



Abb. 107. Michelangelo, Sklave.

beschreibt er ganz in dem hier angedeuteten Sinne, indem er sagt, man müsse sich die Figur wie in einem Kasten mit Wasser liegend vorstellen, das man allmählich abfließen läßt, worauf die einzelnen Teile frei zutage treten*). Als sprechenden Beleg hierfür können wir einen der gefesselten Sklaven des Louvre (Abb. 107) betrachten, um dessen herrliche Formen man sich noch mühelos die begrenzenden Flächen des Blockes vergegenwärtigen kann, und als weiteres Beispiel kann der noch im Block

*) In einem Aufsatz „Vom Steinblock zur Figur“ habe ich diese Frage etwas eingehender behandelt. (Die Plastik, 1912, Heft 7.)

steckende Matthäus im Hof der Akademie zu Florenz dienen. Gerade Michelangelo geht mit vollem Bewußtsein von diesem Grundsatz aus, weit strenger z. B. als die Antike, und manche Stellungen seiner Figuren, so besonders an den Mediceergräbern, sind geradezu nur hieraus zu erklären. Ja man kann Michelangelo als Plastiker überhaupt nur von diesen Gesichtspunkten aus ganz gerecht werden. —



Abb. 108. Dornauszieher. Antike Bronze, Rom.

Wir sind damit auch für die Plastik wieder bei der wichtigen Tatsache angelangt, daß Material und Technik einen wesentlichen Einfluß auf die Stilbildung ausüben. Denn wie in der soeben ausgeführten Weise das Arbeiten in Stein ganz bestimmte stilistische Wirkungen mit sich bringt, so legt auch die Bronzetechnik ihrerseits besondere und klar erkennbare Bedingungen auf, die sich von denen der Marmorarbeit beträchtlich unterscheiden. Hier wird ja tatsächlich vom Modellieren der Ausgang genommen, wodurch manche Beschränkung wegfällt; immerhin muß sich auch hier die Figur klar und deutlich in eine Ebene projizieren lassen, ein unbedingt verständliches Gesichtsbild ergeben, was man unter der Bezeichnung einer „guten Silhouette“ zusammenzufassen pflegt. Auch sind die technischen Möglichkeiten für die festere Bronze oftmals viel weitere und reichere, als für den Stein, so manches kann

unbedenklich leichter, offener und freier gestaltet werden, was in Marmor zusammengehalten werden muß, um nicht der Gefahr des Zerbrechens ausgesetzt zu sein, und vielfach fordert die Ausführung in Marmor den Notbehelf einer Stütze, wo das Erzbild ohne denselben auskommt. Aber auch die Wirkung der beiden Materialien an und für sich ist eine so verschiedene, daß es durchaus nicht gleichgültig ist, ob ein Werk in dem einen oder dem anderen derselben gedacht und ausgeführt wird. Wir können uns hiervon am besten überzeugen, wenn wir die gleiche Figur einmal in Bronze und einmal in Marmor ausgeführt vergleichend betrachten, und die bekannte antike Knabengestalt des „Dornausziehers" (Abb. 108 bis 110) bietet hierzu willkommene Gelegenheit. Wir besitzen von diesem das Bronze-Original im Konservatorenpalast zu Rom und zwei Marmorkopien: eine frühere in den Florentiner Uffizien und eine spätere, freiere im Britischen Museum zu London. Vergleichen wir nun die erste Kopie mit dem Original, so springt sofort in die Augen, daß sie eine möglichst treue Wiedergabe der Bronze geben will. Es ist eine wirkliche Nachbildung des Originals bis in die Einzelformen und Einzelverhältnisse hinein, ja man kann sogar


Abb. 109. Dornauszieher. Antike Marmorkopie, Florenz.

in manchen Kleinigkeiten, wie den scharf geschnittenen Augen, das Bronzeoriginal noch unschwer wiedererkennen. Trotzdem ist die Wirkung der beiden Figuren eine ganz verschiedenartige. Einesteils steht die Silhouette hier dunkel gegen hell, dort hell gegen dunkel, was schon einen wesentlichen Unterschied des Eindruckes bedeutet, dann aber ist auch das Material von so einschneidendem Einfluß auf das Aussehen der Einzelformen, der Oberfläche, der Lichter und Schatten, daß wir trotz fast genauer Übereinstimmung der Verhältnisse in der Bronze einen strengen, schlanken, sehnigen Körper zu erblicken glauben, im Marmor aber einen rundlichen, zarten, weicheren Charakter empfinden. Bei der Bronze spricht der Umriß stärker, beim Marmor die innere Gestaltung und Durchbildung der Formen und Flächen. Ja an manchen Stellen, so beim Haar, hat das veränderte Material sogar direkt zu einer anderen, weicheren und freieren Formenbehandlung geführt, wie man leicht erkennen kann. — Der Künstler aus hellenistischer Zeit, von dem die Marmorwiederholung in London stammt, hat mit weit größerer

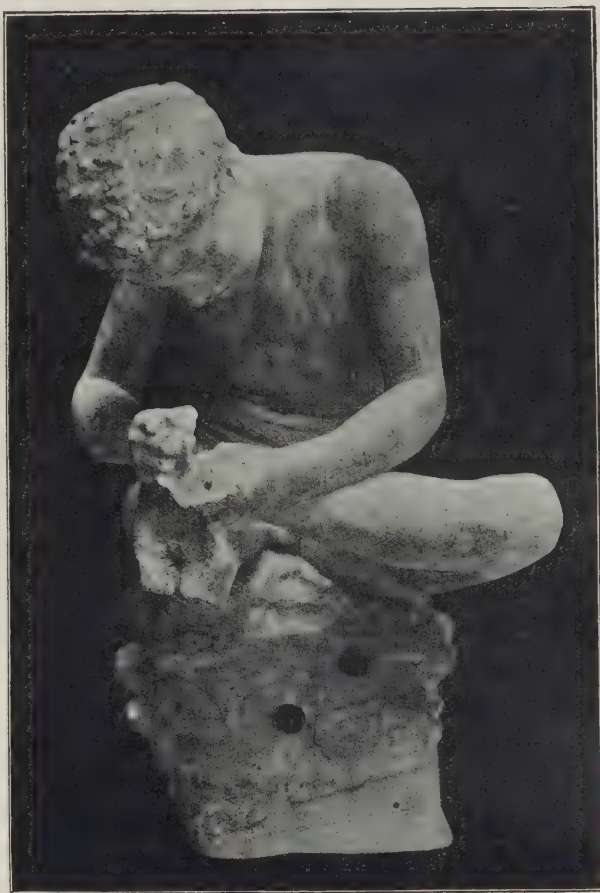


Abb. 110. Dornauszieher.
Hellenistische Marmorwiederholung, London.

Konsequenz diesen stilistischen Unterschied zum Ausdruck gebracht, indem er überhaupt nicht eine Kopie des Werkes gab, sondern eine freie Übersetzung desselben in Marmor, etwa in dem Sinne, wie wir oben von der Übertragung eines Gemäldes in den Stil des Holzschnittes sprachen. Gewiß dürfen wir nicht übersehen, daß hier an und für sich eine andere Zeit und eine veränderte Formempfindung zugrunde lag, aber es dürfte doch zugleich auch aus unseren Abbildungen deutlich hervorgehen, daß diese Figur viel unmittelbarer in Marmor gedacht ist als die bloße Kopie der Bronze, und daß sie deshalb auch viel unmittelbarer und lebendiger wirkt als diese. Die römischen Kopisten, durch deren Hand uns so viele Werke der griechischen Plastik allein erhalten sind, durften sich eine solche Freiheit der Behandlung nicht gestatten, und so weiß denn der Archäologe fast mit Sicherheit diejenigen Marmorfiguren zu unterscheiden, deren Original eine Bronze gewesen sein muß, wie z. B. auch der Doryphoros (Abb. 104), und durch nachträgliche Funde hat solche Meinung schon ihre greifbare Bestätigung erhalten. Wir aber gewinnen aus den betrachteten Tatsachen den Satz, daß die Natur des Materiales auch in der Plastik von wesentlicher stilistischer Bedeutung ist, und deshalb nicht versteckt oder verwischt werden darf. —

Oft genug freilich wird, namentlich in neuester Zeit, gegen diesen einfachen Grundsatz verstoßen, und wiederum ist es das einseitige Modellieren in Ton, was die Hauptschuld hieran trägt. Es ist eine nur zu häufig zu findende Stillosigkeit, Figuren ohne klare Rücksicht auf das spätere Material in Ton zu modellieren, wobei sich leicht eine ganz ausgeprägte Tontechnik ergibt, und sie dann fast mechanisch so wie sie eben sind bis auf die allerletzte Retouche in das eigentliche Material übertragen zu lassen. Auf jeder Ausstellung kann man solche Arbeiten sehen, bei denen die Tonfetzen, wie der Modellierspachtel sie ergab, sinnlos in Marmor übertragen oder in Bronze gegossen sind, und die Künstler suchen wohl gar noch etwas in solcher angeblich genialer Mache. Besonders stark sind in dieser Richtung die modernen Franzosen und Italiener, und als Beispiel hierfür kann eine Bronze des in Mailand akklimatisierten Russen Paul

Troubetzkoy dienen (Abb.111). Diese „Droschke im Schnee" ist man immer wieder versucht, für eine Tonskizze, bestenfalls für eine Terrakotte zu halten, so sehr ist das edle Material, die Bronze, geradezu künstlich versteckt und in seiner Wirkung aufgehoben. Nun hat man wohl gesagt, die Kleinplastik habe andere Bedingungen als eine lebensgroße Figur, und hier sei eine skizzenhafte Behandlung gerechtfertigt, die dort unmöglich sein würde. Darin liegt in der Tat etwas Wahres, denn der Einfluß des positiven Maßstabes eines Kunstwerkes auf seine Wirkung im ganzen und auf seine Behand-

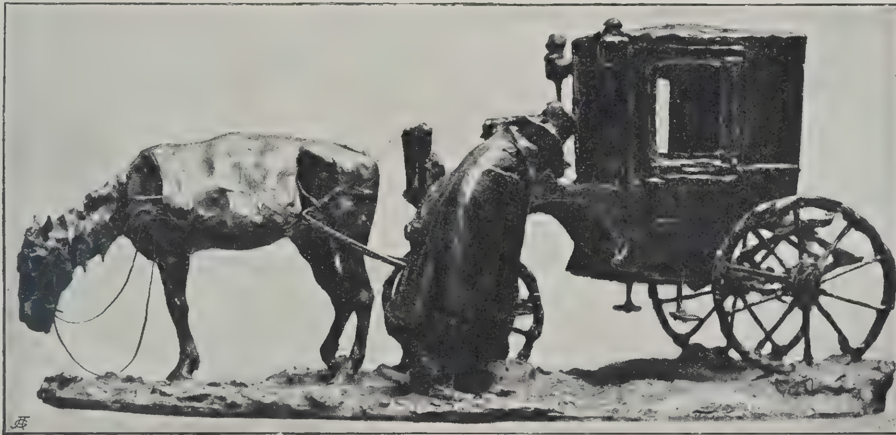


Abb. 111. Paul Troubetzkoy, Droschke im Schnee.

lung im einzelnen darf keineswegs geleugnet oder unterschätzt werden. Das Skizzenhafte ist es ja aber gar nicht, was wir für stillos erklären, sondern das Materialwidrige, und so kann dieser Einwand unsere Anschauung nicht widerlegen, ganz abgesehen davon, daß Troubetzkoy in lebensgroßen Figuren ebenso arbeitet. Die Tatsache bleibt bestehen, daß der Künstler hier ein Material, das nur Mittel zum Zweck ist und gar keine selbständige Bedeutung hat, zur Hauptsache, zum eigentlichen Ausdrucksmittel werden ließ. Nicht eine Bronze-Vorstellung, sondern eine Ton-Vorstellung, wenn man so sagen darf, hat hier gewaltet, und so ist es denn, wenn man das Resultat ansieht, eigentlich doch recht schade um die schöne

Bronze. In gröblichster Weise hat auch ein Rodin nahe stehender Künstler, Medardo Rosso, sich an dem edlen Stoff versündigt; von ihm kennt man rauhe, schmutzige Klumpen mit Andeutungen von Gesichtern und Gestalten darauf, aber erst durch Befühlen und Klopfen kann man sich davon überzeugen, daß dies wirklich Bronzen sind, wie der Katalog besagt! Ich führe zum Vergleich ein anderes modernes Figürchen vor, worin gerade die eigentümlichen Reize der Bronze in feinster Weise benutzt und entwickelt sind, den David von Hugo Kaufmann (Abb. 112), und überlasse es dem geneigten Leser, sich an der Hand dieser beiden Extreme selbst ein Urteil über die hier zugrunde liegende prinzipielle Frage zu bilden. Ausdrücklich möchte ich aber davor warnen nun etwa dabei zu übersehen, daß Paul Troubetzkoy ein ganz außerordentlich begabter und interessanter Künstler ist; und selbstverständlich soll nicht etwa gefordert werden, daß das Tonmodellieren überhaupt abgeschafft werde, sondern nur, daß der Künstler die Eigenart des künftigen Materiales kenne und schon im Entwurf darauf Rücksicht nehme. — Im Anschluß hieran muß ein schon kurz gestreiftes wichtiges Problem etwas näher erörtert werden, das mit der sinngemäßen Behandlung des Materiales eng zusammenhängt, das Problem der Farbigkeit in der Plastik. Es muß dabei immer aufs neue daran erinnert werden, daß man nur Körper formen kann, nicht aber Licht- und Luftwirkungen, daß also von einem eigentlichen „Malen" in der Plastik nach den Grundbedingungen

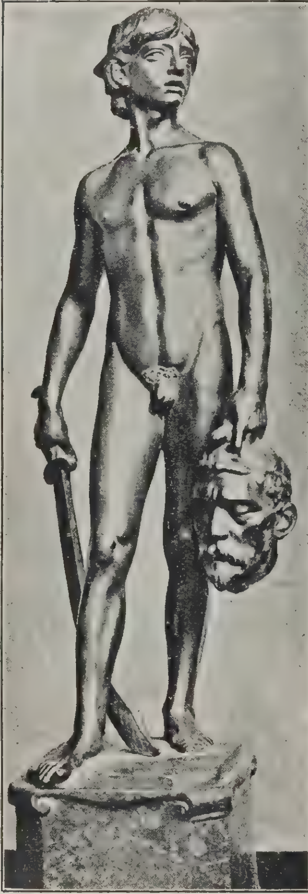


Abb. 112.
Hugo Kaufmann, David.

ihres Schaffens überhaupt nicht die Rede ist. Eine plastische Figur hat wirkliche Lichter und Schatten, braucht diese also nicht durch farbige Mittel vorzustellen, und wenn die Plastik die Farbe heranzieht, kann dies darum nur zur Unterstützung und Verdeutlichung der Formwirkung geschehen, im Sinne einer Tönung, nicht aber als Selbstzweck, im Sinne einer naturalistischen Bemalung oder gar Erzielung selbständiger malerischer Wirkungen. Und wenn wir es für stilwidrig erklärten, wenn der Künstler sein Material durch eine ihm nicht entsprechende Formenbehandlung versteckt und verleugnet, so werden wir konsequenterweise auch erwarten, daß die Farbe die Eigenart des Materiales nicht erstickt und vernichtet. Schon deshalb wäre die pastose Bemalung einer Marmorfigur oder gar die farbige Überstreichung einer Bronze eine künstlerische Verirrung. Daß aber eine verständnisvolle polychrome Behandlung der Plastik deren Wesen keineswegs widerspricht, das hat gerade die kunstgeschichtliche Forschung durch Beispiele von der Antike bis in die neue Zeit so deutlich erwiesen, daß füglich die Frage nach der Berechtigung der Farbigkeit in der Plastik an und für sich als erledigt gelten könnte. Sowie das Dogma von der Farblosigkeit der griechischen Meisterwerke einmal wissenschaftlich als ein Irrtum erwiesen war, hatte der Widerspruch gegen die Farbe in der Plastik jegliche greifbare Basis verloren, und mehr und mehr erschließt sich jetzt auch das weitere Publikum dieser Erkenntnis. Stillos ist nur die naturalistische Bemalung der Plastik, die einerseits die Farbe zum herrschenden Ausdrucksmittel macht und andererseits die Eigenart des Materiales vernichtet; dem Wesen der Plastik entspricht aber durchaus ein Heranziehen der Farbigkeit zur Unterstützung der Form, und es ist dem Feingefühl des Künstlers vorbehalten, wie weit er hierbei jeweilig gehen kann, wobei häufig genug der Aufstellungsort und die farbige Umgebung des Werkes von entscheidendem Einfluß sein werden. Man denke nur an die bemalten Schnitzaltäre der Gothik, die mit den Gemälden der Flügel farbig zusammengehen müssen (s. oben Abb. 70), an die Terrakotten der Robbia u. a. m. — Die Mittel, die dem Bildhauer dafür zu Gebote

stehen, sind mannigfaltig genug, um den verschiedensten Individualitäten Rechnung tragen zu können, sei es nun teilweise Vergoldung der Bronze, Einsetzen von Steinen, Tönung des Marmors oder Zusammensetzung aus verschiedenfarbigem Material. Ob uns dann die eine oder die andere Technik sympathischer ist, ob wir Hildebrands



Abb. 113. Kentaurenkampf. Antike Zeichnung auf Marmor.

oder Klingers Polychromierung den Vorzug geben, ist lediglich eine persönliche Geschmacksfrage, nicht eine grundsätzliche Stilfrage. —

Auch bei der Plastik ist nun wieder ein scharf umrissenes Sondergebiet von speziellem Interesse, das wesentlich abweichende Bedingungen für sich besitzt und mancherlei besondere Ausdrucksmöglichkeiten bietet, ähnlich wie wir es bei der Zeichnung im Gegensatz zur eigentlichen Malerei gesehen haben: das Relief, das ja

zunächst in gewisser Hinsicht ein Vermittelungsstadium zwischen Plastik und Malerei darzustellen scheint. Aber gerade bei diesem ist unschwer festzustellen, wie doch eben die Gesetze der Plastik auch hier bestehen bleiben, und wie gerade die sogenannte malerische Behandlung des Reliefs, die Vermischung mit den Mitteln und Wirkungen der Malerei, einen stilistischen Abweg bedeutet, der die künstlerische Wirkung schädigt, anstatt sie zu heben. Um uns hierüber völlig klar zu werden, müssen wir uns vorerst einmal den naturgemäßen und selbstverständlichen Entstehungsprozeß eines rechten Reliefs genau vergegenwärtigen, und dies wird uns vielleicht mit Hilfe eines sehr merkwürdigen Beispieles aus der antiken Kunst am besten gelingen. Im Museum zu Neapel werden zwei in Herkulanum aufgefundene Zeichnungen bewahrt, die — ein ganz außergewöhnlicher Fall — auf Marmorplatten ausgeführt wurden. Abbildung 113 gibt die eine derselben wieder; sie stellt einen Kentaurenkampf in herkömmlicher Auffassung dar. Das besondere Material, auf dem die Zeichnungen sich befinden, hat nun schon längst die Aufmerksamkeit der Forscher auf sich gelenkt und zu verschiedenen Erklärungsversuchen den Anlaß gegeben, wobei auch die Meinung ausgesprochen worden ist, daß man es hier mit den unausgeführten

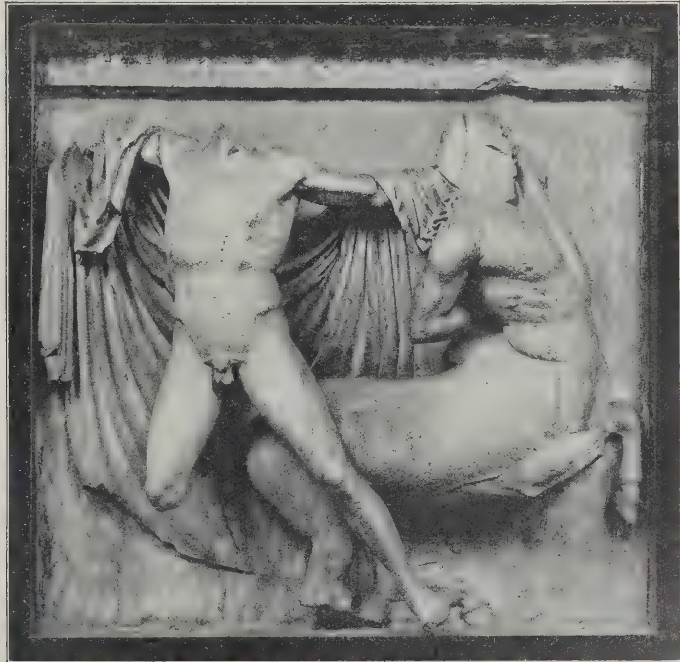


Abb. 114. Kentaurenkampf, Metope vom Parthenon.

Vorzeichnungen von Marmorreliefs zu tun haben könnte. Ich glaube nicht, daß man daran denken darf, zumal die feine Detailbehandlung der Zeichnungen denn doch mehr auf eine selbständige künstlerische Absicht hinzudeuten scheint als auf eine vorbereitende Hilfszeichnung des Plastikers. Wohl aber können wir uns an dieser „Steinzeichnung" allerdings den Werdegang eines Reliefs auf sehr klare und anschauliche Weise vorstellen, und indem wir dies tun, werden wir dem Wesen des Reliefstils selbständig uns nähern. Wie für unseren Zeichner, so bildet nämlich auch für den Reliefbildner die flache Marmortafel den Ausgangspunkt der künstlerischen Tätigkeit, und er mag sich auf ihr recht wohl in ähnlicher Weise, nur nicht ganz so ausführlich, seine Komposition vorzeichnen, wie der antike Meister es auf der Napolitaner Zeichnung getan hat. Bis hierher ist das Material das gleiche, und auch die Bildvorstellung ist dieselbe; ihre Verwirklichung aber erfolgt mit anderen Mitteln und auf einem grundsätzlich anderen Wege. Während der Maler in der Fläche bleibt und auf ihr nur durch Linienperspektive, Licht- und Schattenwirkungen den Eindruck des Körperlichen hervorruft, geht der Bildhauer nun wirklich in die Tiefe, er folgt der wirklichen Form, und die Licht- und Schattenwirkungen, welche uns diese verdeutlichen und zum Bewußtsein bringen, stellen sich dabei von selbst ein. Es ist außerordentlich interessant, mit unserem Beispiel eine ganz ähnliche antike Reliefdarstellung zu vergleichen, eine der Metopen vom Parthenon (Abb. 114), die gleichfalls einen Kentaurenkampf in fast derselben Auffassung enthält. Man kann sich dieses Relief ohne weiteres aus einer solchen Zeichnung hervorgegangen denken, und die ganze Komposition zeigt noch auf das Deutlichste das Entstehen aus der Fläche der Marmortafel; die ganze Anordnung in die Breite ist nur hieraus zu verstehen, und eben diese gibt der Gruppe eine so außerordentliche Ruhe und Klarheit. Gewiß kann man hierin einen Übergang zur Malerei erblicken, insofern eine reine Bildvorstellung den Ausgangspunkt bildet, und es liegt darin eine größere Bewegungsfreiheit des Reliefs gegenüber der Rundplastik begründet, ähnlich wie die Zeichnung der Malerei gegenüber die freieren

Ausdrucksmittel besaß. Bewegungen und Zusammenstellungen, die der Rundplastik unzugänglich waren, sind im Relief oft sehr wohl darstellbar, wie denn z. B. der springende Panther — um auf unsere Abbildung 105 zurückzugreifen — in einem Relief keineswegs unmöglich zu sein braucht. Besonders aber kann die Gruppe erst im Relief zu ihrer vollen Ausbildung und Entfaltung gelangen, und es ist deshalb ein Mißgriff, wenn wir so häufig Gruppen in Freiplastik ausgeführt sehen, die ihrer ganzen Art nach der Reliefdarstellung vorbehalten bleiben müßten, wovon später noch besonders die Rede sein wird. Hier haben wir zunächst das festzuhalten, daß das Relief allerdings eine gewisse Verwandtschaft mit der Malerei besitzt, weil es wie diese von der Fläche ausgeht, daß es aber durch den eigentlichen Schaffensprozeß sich genau so scharf von der Malerei scheidet, wie jedes andere plastische Werk. Denn bei Malerei wie Plastik handelt es sich zwar, wie wir sahen, um ein gegenseitiges Inbeziehungsetzen von Bild- und Formvorstellung, aber auch beim Relief hat der Bildhauer eine Formvorstellung in Beziehung zu einem Bildeindruck realisiert, während der Maler ein Bild in Beziehung zu einer Formvorstellung verwirklicht (siehe oben S. 231), und was damit gemeint ist, wird vielleicht gerade an den hier vorgeführten Beispielen erst recht klar geworden sein. —

Wiederum ist es nun die Abkehr von den einfachen, durch das Material gegebenen Arbeitsbedingungen gewesen, was zur Stilverwirrung geführt hat, und auch auf dem Gebiete des Reliefs hat das Modellieren in Ton verhängnisvoll gewirkt, indem es den grundlegenden Ausgangspunkt für die plastische Vorstellung verschob. Das sogenannte „malerische Relief", das auf dieser Grundlage erwachsen ist, bedeutet deshalb einen stilistischen Abweg, dessen verhängnisvolle Wirkungen wir leider fast tagtäglich spüren müssen. Betrachten wir daraufhin ein Werk solcher Art, ein Relief des tschechischen Bildhauers Franz Bilek (Abb. 115), so können wir uns unmittelbar von dieser Tatsache überzeugen. Eine Menge Arbeit und ein gar nicht unbeträchtliches Können ist da an eine verlorene Sache verschwendet worden, weil das Stilgefühl nicht klar

entwickelt war. Eine bewegte mythologische oder allegorische Szene bildet den Gegenstand der Darstellung. Auf geflügeltem Rosse schwingt sich ein nackter Jüngling in die Lüfte, darunter sieht man einen von Wogen umbrandeten Felsen, an den sich eine weib-



Abb. 115. Franz Bilek, Allegorisches Relief.

liche Gestalt anlehnt, während eine andere von den Fluten ergriffen ist. Gewiß wirkt das unklare Gewühl dieses mit Absicht etwas drastisch gewählten Beispiels verwirrend und beinahe als Karikatur auf uns; und doch müssen wir ernsthaft festzustellen suchen, wo denn der grundsätzliche künstlerische Fehler liegt. Und da ist

nun der Kernpunkt der, daß der Künstler sich durch die Modellierarbeit verleiten ließ, den Hintergrund seines Reliefs als das gegebene Element zu betrachten, und auf diesem seine Komposition nach vorn zu aufzubauen. Das halbrunde Brett, auf dem er mo-

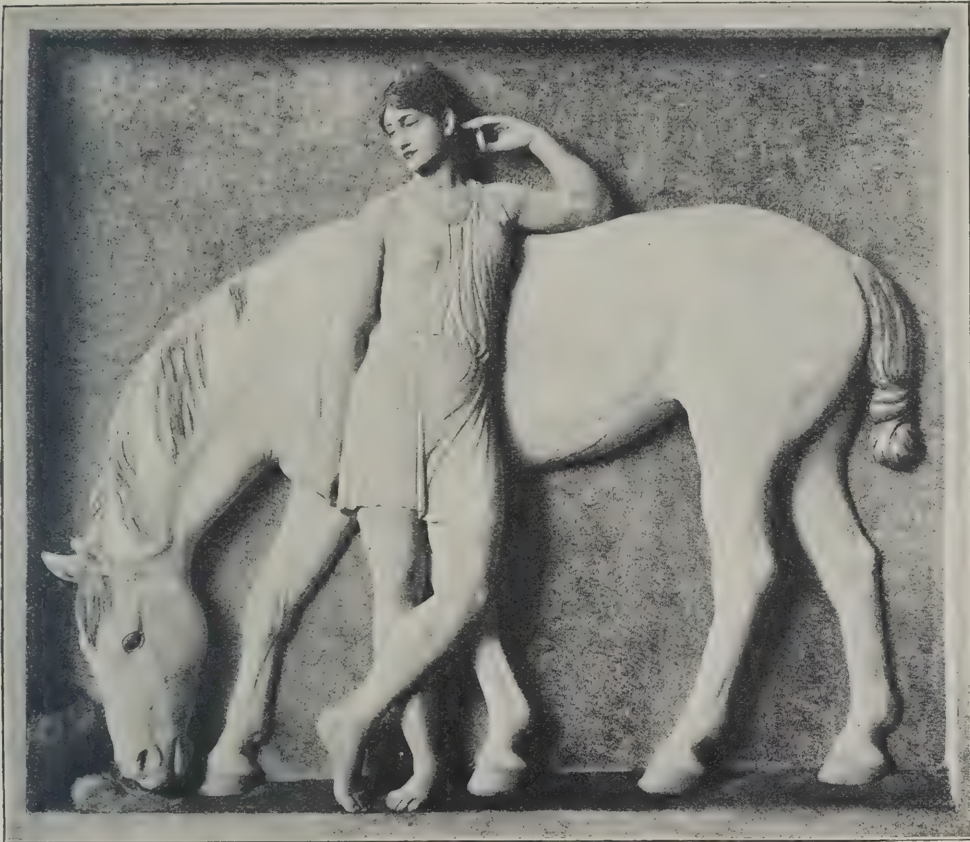


Abb. 116. Artur Volkmann, Amazone, Dresden.

delliert, wird auch ihm zur Bildtafel, aber anstatt nun diese Tafel mit plastischen Mitteln derart zu bearbeiten, daß sie die gewünschte Vorstellung verkörpert, beginnt er zu malen, nicht mit Farben, sondern mit Ton. So hebt er denn ganz folgerichtig den Vordergrund nicht durch kräftigere Farben, wohl aber durch stärkere Erhöhung, heraus, und behandelt daraufhin manche Teile ganz flach,

andere ganz rund, so daß man gar nicht mehr weiß, auf welche Art der Anschauung man seine Augen denn schließlich einstellen soll. Damit gelangt er geradezu zum künstlerischen Widersinn, denn das Pferd wirkt nun, statt malerisch, nur wie durchgeschnitten und aufgeklebt, und der darauf sitzende Jüngling, der an sich ganz gut als Relief gedacht ist, sieht neben diesem Tier und den Figuren des Vordergrundes wie plattgedrückt aus. Schließlich bedenkt sich der Künstler auch gar nicht, einzelne Teile, wie es der weitere Verlauf seiner Arbeit gerade zufällig ergab, in grausamer Wirklichkeit isoliert aus der Hintergrundfläche herausragen zu lassen, wie das eine Bein und die lächerliche Schnauze des Flügelpferdes. Er verstößt damit gegen ganz das gleiche Stilgesetz, das wir schon in der Malerei als wesentliche Grundlage künstlerischen Schaffens erkannten (vgl. Seite 177ff.), denn er tritt aus dem ideellen Raume des Kunstwerkes heraus, statt das Auge des Beschauers in diesen hineinzuführen, und er zerreißt dadurch die organische Einheit seines Werkes. So ist dieses „malerische" Relief nicht nur plastisch verfehlt, sondern es widerspricht sogar einer der wesentlichsten Bedingungen eines gesunden malerischen Stiles. Wie anders ein echter plastischer Reliefstil auch heutzutage noch aussieht, mag an einem anderen Beispiel gezeigt werden, an der im Dresdener Albertinum befindlichen Amazone von Artur Volkmann in Rom (Abb. 116), der bekanntlich gerade im Relief oft sein Bestes gegeben hat und zweifellos überhaupt zu den ersten Reliefkünstlern unserer Zeit zählt. Ich darf das als Träger des gleichen Namens hier aussprechen, weil ich weiß, daß Männer, auf deren Urteil ich Wert lege, diese Meinung teilen. Hier ist denn genau in umgekehrter Richtung gearbeitet worden, wie in dem vorigen Falle, und wir finden in der Tat diejenige Vorstellung und Arbeitsweise betätigt, die wir uns mit Hilfe der antiken Zeichnung auf Marmor zu vergegenwärtigen suchten. Nicht ein flacher Hintergrund wurde genommen und auf diesem aufgebaut, sondern die flache Vorderseite der Marmortafel bildet den Ausgangspunkt, und in sie wird hineingearbeitet, bis eine Tiefen- und Körpervorstellung erreicht ist. Und das ist der springende Punkt:

nicht hinten, sondern vorn liegt die Fläche bei einem guten Relief. Wie der Maler seine Bildfläche mit malerischen Mitteln für den Beschauer klar und überzeugend vertieft, so vertieft der Reliefbildner seine Fläche mit plastischen Mitteln. Er tut also, seinem anderen Material entsprechend, ganz das Gleiche was der Maler tut, und wenn es auch wie ein Widerspruch klingt: das echt plastisch gedachte Relief ist in wahrem Sinne zugleich echt malerisch! Eine Arbeit wie die vorher betrachtete aber, die wirklich mit malerischen Mitteln wirtschaftet, anstatt auf plastische Weise Analoges zu erreichen wie der Maler, geht an innerem Widerspruch mit sich selbst zugrunde.

Betrachten wir nun die Amazone daraufhin näher. Der Rand des Reliefs zeigt noch klar die ursprüngliche vordere Fläche der Tafel und übernimmt völlig die Funktionen des Bilderrahmens. In dieser selben Fläche liegen mit ganz geringen Abweichungen Kopf, Hals, Körper und Beine des Pferdes und fast die gesamte Gestalt der Amazone selbst in allen wesentlichen Teilen; keine Stelle aber ragt aus dieser Fläche auch nur im geringsten hervor, was ja bei der Entstehung des Werkes aus einer flachen Marmortafel auch technisch ganz unmöglich wäre. Mit erstaunlich geringen Mitteln ist nun die körperliche Vorstellung überzeugend zum Ausdruck gelangt, indem der zwischen den Figuren stehende Raum vertieft wurde, die Figuren selbst aber nur gerade so viel Rundung erhielten, um den Eindruck der Körperlichkeit zu erwecken. Der Hintergrund — darauf muß besonders hingewiesen werden — ist unbedenklich hier tiefer, dort weniger tief gelegt, wie es die Komposition gerade mit sich brachte; man bemerkt das gar nicht, weil hier der Hintergrund eben nicht ein Brett bedeutet, auf das die Gestalten aufgeklebt wurden, sondern vielmehr ,,die Tiefe“ überhaupt darstellt, die nur zur Verdeutlichung der Figuren dient, und in die unser Auge nur ganz im allgemeinen zur Erzielung einer Raum- und Formvorstellung geleitet wird. Und dieser Gesamtvorstellung sind auch die Figuren ihrer plastischen Behandlung nach organisch eingeordnet; sie sind als Relief gedacht, nicht als mitten durchgeschnittene und

vor den Hintergrund gestellte Rundplastik, wie man das so oft findet, und es hängt damit zusammen, daß ein solches Relief, von der Seite gesehen, natürlich durchaus nicht der Wirklichkeit entsprechende Formen und Proportionen zeigt. Die Antike und die Renaissance haben das genau so gemacht, wie man jederzeit nachsehen kann, obgleich selbst mancher heutige Bildhauer es nicht begreift. Vom rechten Standpunkt aus wirkt eben alles richtig und trotz der fast nur angedeuteten Rundung der Formen wirken dieselben doch absolut körperlich, wozu die starke Hinterschneidung



Abb. 117. August Gaul, Ziegen.

und der dadurch hervorgerufene energische Schatten an manchen Stellen viel beiträgt. So glaubt man es nach unserer Abbildung kaum, daß z. B. der kraftvolle Schenkel der Amazone in Wirklichkeit fast ganz flach ist, eine Wirkung, die freilich nur ein Künstler erzielen kann, der die Mittel und Gesetze des Reliefstiles in vollem Maße beherrscht. Es muß noch bemerkt werden, daß auch eine farbige Tönung der Figuren und gleichmäßige Vergoldung des Hintergrundes zur Verstärkung des Formeindruckes herangezogen wurde, ein Hinübergreifen auf malerische Mittel im eigentlichen Sinne dagegen ist streng vermieden, und das Werk wird auch dem minder geübten Auge wohl stets unmittelbar als der Ausfluß reinster plastischer Stilempfindung

erscheinen. Und daß es sich dabei nicht um einen vereinzelten Ausnahmefall handelt, sondern um eine grundsätzlich entscheidende Frage, dafür diene ein besonders reizvolles kleines Relief von Aug. Gaul als Beweis (Abb. 117), das trotz seines einfachen und ganz genrehaften Motives einer behaglich dahintrottenden Ziegenherde doch durch die klare Erfassung und konsequente Durchführung einer echten Reliefauffassung ganz hervorragendes künstlerisches Interesse beanspruchen darf. Der Künstler hat es selbst aus dem Stein herausgehauen, und was dies in stilistischer Beziehung zu bedeuten hat, braucht nach dem früher Gesagten wohl nicht nochmals wiederholt zu werden (vgl. Seite 243).



Abb. 118. Giotto und Andrea Pisano (?), Reiter.

Übrigens geht dieser Zwiespalt zwischen malerischer und plastischer Auffassung des Reliefs mehr oder minder scharf durch die ganze Geschichte der Kunst hindurch, und es ist überaus fesselnd, dies im einzelnen zu verfolgen, wie es denn überhaupt eine sehr fruchtbare Betrachtungsweise ist, wenn man einem bestimmten künstlerischen Problem durch den Wechsel der Zeiten nachzugehen unternimmt. Wie oft auch versucht wurde, den strengen Reliefstil malerisch zu durchbrechen, stets ist er mit fester Hand wieder in gesunde Bahnen gelenkt worden; wohl am schärfsten und ausgeprägtesten aber hat sich der Gegensatz in der florentinischen

Frührenaissance einmal zugespitzt, zu der Zeit als die Kunst eines Donatello gegen die Auffassung Ghibertis in die Schranken trat. Wenn im 14. Jahrhundert die auf Giottos Entwürfe zurückgeführten Reliefs am Campanile, unter denen ein prachtvoller Reiter (Abb. 118) in seiner einfachen Größe so merkwürdig an eine Figur des Parthenonfrieses erinnert, den Höhepunkt der Entwicklung zu echtem Reliefstil bedeuteten, so führte Ghibertí mit dem allgemeinen Streben nach Freiheit und Naturwahrheit eine malerische Behandlung des Reliefs ein, die in seiner bekannten Bronzetüre am Baptisterium (Abb. 119) schon fast zur Auflösung führt, obgleich durch die Einfügung in einen architektonischen Rahmen das Ganze noch einigermaßen zusammengehalten wird, und auch hier der Unterschied zwischen Marmor- und Bronzetechnik in Rechnung zu stellen ist. Donatello hat dem gegenüber bei ganz anderer Formenbildung im einzelnen bewußt wieder auf die Reliefauffassung der Antike zurückgegriffen, nicht weil sie antik, sondern weil sie gut war, und wenn wir heute Donatello als Bildhauer so außerordentlich hoch stellen, so ist es zu einem großen Teile seine Reliefkunst, die uns dabei vorschwebt. Abbildung 120 gibt ein bezeichnendes Beispiel derselben wieder, einen Teil der reizenden Orgelbühne in Florenz. —



Abb. 119. Lorenzo Ghiberti, Erschaffung des Menschen.

Ausdrücklich muß hier jedoch einem naheliegenden Mißverständnis vorgebeugt werden. Die gewählten Beispiele sind allerdings mit gutem Bedacht dem ausgeprägten Flachrelief entnommen, weil sich an diesem das Prinzip der Entwicklung aus einer flachen Bildtafel am deutlichsten zeigen läßt; damit ist aber nicht gesagt und kann nicht gesagt sein, daß das Flachrelief die einzig mögliche oder auch nur die bevorzugte Art der Reliefdarstellung überhaupt sei. In welcher Höhe, oder richtiger Tiefe, der Künstler seine Figuren ausführt, das hängt mit dem Schaffensprinzip des Reliefs an sich in keiner Weise zusammen, und richtet sich jeweilig nach der Besonderheit der Komposition oder der Aufstellung; wir werden sogar später sehen, daß sich dies bis zur völligen Rundplastik in reliefartiger Anordnung steigern kann. Auch dann noch liegen die Hauptpunkte der Figuren im wesentlichen in der Vorderfläche, obwohl die Fläche als solche weit stärker durchbrochen und aufgelöst ist. Im allgemeinen kann vielleicht gesagt werden, daß das Bronzerelief leicht zu höherer Behandlung den Anlaß bietet, als der Marmor, weil die dunkle Masse energischere Formen verlangt, als der lichte Stein, um ebenso deutlich zu wirken. Die grundlegenden Stilgesetze aber bleiben dieselben, ob es sich um Flach- oder Hochrelief, um Marmor oder Bronze handelt. Deshalb bleibt auch das Bronzerelief trotz seiner, auch von Donatello ausgenutzten, verhältnismäßig größeren Freiheit noch an gewisse Grenzen gebunden, deren Überschreitung künstlerische Gefahren birgt. Hierhin gehört namentlich die Anwendung linearer Perspektive und bloßer Umrißzeichnung, wobei von einer



Abb. 120. Donatello, Putten von der Orgelbühne in Florenz.

einheitlich durchgeführten Formvorstellung nicht mehr die Rede sein kann, wie dies in Abbildung 121 der Fall ist. So unzweifelhaft dieser Ringkampf von J. Götz in Berlin in den Einzelformen von hohem plastischen Können zeugt, so weist er doch als Ganzes und gerade als Relief Schwächen auf, die nicht übersehen werden dürfen, und auf die hier grundsätzlich aufmerksam gemacht werden muß. Denn Reliefs dieser Art gibt es noch heute in großer Menge, ohne daß man daran Anstoß zu nehmen pflegt — ich erinnere etwa an die

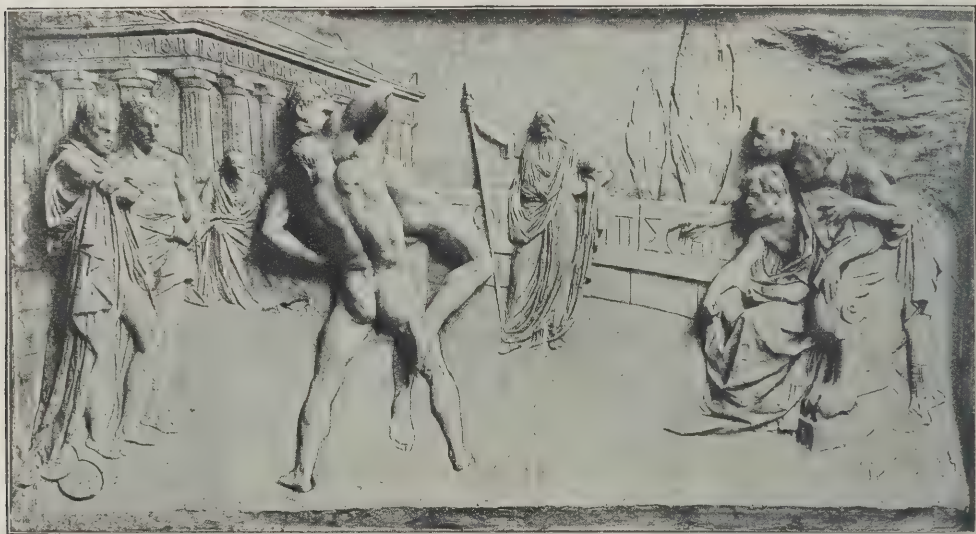


Abb. 121. J. Götz, Ringkampf. Tonmodell für Bronze.

Sockelreliefs des Begasschen Bismarckdenkmals in Berlin — und das Publikum vermag im allgemeinen gerade ein Relief so wenig selbständig zu beurteilen, daß ein etwas näheres Eingehen auf diese Fragen wohl gerechtfertigt erscheint. Es wird ohne weiteres einleuchten, daß in diesem Werk nicht mit einheitlichen Mitteln gearbeitet wird; während die Ringer ziemlich stark rund gehalten sind, wurden die Figuren des Mittelgrundes flacher gebildet, und der Hintergrund, besonders der perspektivisch verkürzte Tempel und die beiden Zypressen, ist überhaupt nur in den Umrissen zeichnerisch

angegeben. Liegt schon darin für ein feineres Auge eine peinliche Disharmonie, so steigert sich diese noch, wenn die verschiedenen Darstellungsmittel sogar an der gleichen Figur, an dem gleichen Gegenstande zusammen angewandt und vermischt wurden. Wenn z. B. der emporgehobene Ringer mit Kopf, Armen und rechtem Bein stark aus der Fläche hervorragt, so bleibt sein nur zeichnerisch behandeltes linkes Bein störend an der Fläche kleben, und die perspektivisch verkürzten Füße seines Gegners stehen nicht auf der Erde, sondern stecken mit den Zehen im Ton drin. Auch die runde Marmorbank wird dadurch nicht glaubhafter, daß sie vorn stark plastisch gehalten ist, hinten aber nur gezeichnet. Es ist da eine Vermengung zweier verschiedenartiger Vorstellungsweisen versucht, die statt klärend nur quälend wirkt, und im Grunde nichts anderes bedeutet, wie die Verbindung von Plastik und Gemälde im Panorama, wenn auch freilich in weitaus milderer Form. — In stärkerem Maße noch werden wir an das Panorama erinnert bei einer wirklichen Verquickung von Freiplastik und Relief, und wieder ist es ein so talentvoller Künstler wie Rudolf Maison, der sich in seinem Entwurf für ein Siegesdenkmal (Abb. 122) auch über diese Schranken wohl in einem Überschuß von Kraftgefühl hinweggesetzt hat, zum eigensten Schaden seines Werkes. Hier ist denn nun alles vereinigt: ein architektonischer Aufbau, der zugleich eine Art Relieftafel umschließt, bildet das Gesamtgerüst; das Reliefbild aber ist lebendig geworden und kommt herausgestürmt, unten Rosse und Wagen, oben die beiden Genien, die zur Hälfte noch im Hintergrund stecken, zur Hälfte aber über den Rahmen hinausgreifen. Auch der Wagen ist zum Teil noch als Relief behandelt, und geht erst allmählich in die Rundplastik über, und die Pferde zeugen von derselben kühnen Verachtung der statischen Grundlagen der Plastik, wie der umfallende Neger Maisons (Abb. 105). Bei aller Hochachtung vor dem Können des Künstlers muß man eine derartige Schöpfung doch als durchaus verfehlt bezeichnen, und vielleicht ist ein solches Beispiel recht geeignet zu zeigen, daß das Wort Kunst nicht, wie man gemeinhin zu sagen pflegt, nur von Können allein kommt. Ein prinzipieller

Unterschied gegenüber den Stilwidrigkeiten des Panoramas ist hier überhaupt nicht mehr vorhanden, und die Vernachlässigung solcher einfacher Grundbedingungen der Kunst steht etwa auf der gleichen Stufe, wie die Unkenntnis der Grammatik bei einem Schriftsteller stehen würde. Auch das Relief kann sich ebenso wie die Malerei mit der Freiplastik künstlerisch nur so verbinden, daß jedes einzelne gesondert für sich besteht, und zwar architektonisch zusammengehalten, nicht aber mit dem anderen vermischt wird. Daß dies recht wohl möglich ist, dafür gibt es genug köstliche Beispiele, von denen hier nur eines erneut in die Erinnerung zurückgerufen sei: das Grabmal des Carlo Marsuppini von Desiderio da Settignano in S. Croce zu Florenz (Abb. 123), und die alten Meister wußten wohl was sie taten, wenn sie sich diesem Stilgesetz unterwarfen. Es ist bekannt, daß der Sinn und das Verständnis für Plastik in unserer Zeit leider überhaupt im allgemeinen nicht sonderlich verbreitet ist, weil diese längst nicht so stark und unmittelbar zum Beschauer spricht, als die leichter zugängliche, allen vertraute Malerei. Gerade solchen frappanten Erscheinungen gegenüber, wie es die eben besprochenen gewiß sind, wird daher leicht eine allgemeine Unsicherheit und Unklarheit Platz greifen, die immer mehr vom tieferen



Abb.122. Rudolf Maison, Entwurf für ein Siegesdenkmal.

Eindringen hinwegführt. Nur eine grundsätzliche Erkenntnis der plastischen Schaffensbedingungen und des Wesens plastischer Kunst kann da Wandel schaffen, und mit der Erkenntnis wird die Freude und die Liebe von selbst kommen. Mag man darum die hier entwickelten Ansichten vielleicht im einzelnen etwas zu schroff, oder wie man es wohl ausdrückt zu „puristisch“ finden, so ist doch an ihren tatsächlichen Unterlagen kaum zu rütteln, und reine Bahn muß immer erst möglichst gründlich geschaffen werden, wo Unklarheiten und Mißverständnisse sich seit Jahrzehnten eingewurzelt haben, wie eben in unserer landläufigen Auffassung von der Plastik. Mit Kompromissen ist gerade in einem solchen Falle nicht gedient, und ein geläutertes eigenes Verständnis wird schon von selbst vor zu engherziger Auslegung der Grenzen, vor schematischer und ungerechter Anwendung der allgemeinen Grundsätze auf besondere Fälle bewahren. —



Abb. 123. Desiderio da Settignano, Grabmal des Marsuppini, Florenz.

Erst nachdem wir das Wesen des Reliefs uns deutlich veranschaulicht haben, können wir einer besonderen Gattung der Freiplastik vom rechten Gesichtspunkt aus näher treten, der plastischen Gruppe, über deren stark eingeschränkte Anwendungsmöglichkeiten schon

oben einiges angedeutet wurde. Schon bei der Einzelfigur mußte jene Beschränkung auf einfache, geschlossene Begrenzungsflächen betont werden, die erst das Kunstwerk als einheitliches Ganzes zum Bewußtsein bringt; doppelt aber ist bei der Gruppe hierauf zu achten, da diese nur gar zu leicht der Auflösung und Willkürlichkeit verfällt, und an Stelle einer Einheit die äußerliche Addition von mehreren Einzelheiten bietet. Donatello pflegte daher zu sagen, eine Gruppe müsse so komponiert sein, daß man sie ohne Gefahr einen Berg hinunterrollen könne. Wie bedenklich, aber auch wie häufig die Vernachlässigung dieses Gesichtspunktes ist, läßt sich leicht augenfällig erweisen, und es gibt überhaupt nur ganz wenige Freigruppen, die in dieser Hinsicht als völlig einwandfrei bezeichnet werden können.



Abb. 124. Der farnesische Stier.

Als sehr bekanntes Beispiel greifen wir den farnesischen Stier heraus, jene gewaltige Gruppe der griechischen Spätzeit, die jetzt im Museum von Neapel steht (Abb. 124) und mit Recht als eine der kühnsten Leistungen der Plastik aller Zeiten bezeichnet worden ist. Aber es fragt sich doch, ob hier nicht die Grenze der Kühnheit bereits überschritten und die Maßlosigkeit erreicht ist. Auch wenn man von den unrichtig ergänzten kleinen Figuren am Sockel absieht, so bietet doch dieses unorganische Gewühl von Gestalten keinerlei

klaren Gesamteindruck mehr, es treten überall große aufdringliche Lufträume dazwischen, die alles zerreißen, Verdeckungen und unklare Überschneidungen machen sich unangenehm geltend, und man wird bei der Betrachtung unwillkürlich ruhelos um das ganze Werk herumgetrieben, ohne jemals den beruhigenden vollen Eindruck des Ganzen zu gewinnen, weil eben von der einen Seite dieses, von der anderen jenes klar wird, dafür aber immer wieder anderes verloren geht. Selbst in der offenbar bevorzugten und auch meist photographisch aufgenommenen Hauptansicht, in der die beiden Jünglingsgestalten des Amphion und Zethos am klarsten zur Wirkung gelangen, sind manche Partien der Gruppe durchaus verworren, namentlich geraten selbst dort die Vorderfüße des Stiers und der Arm der Dirke in ein arges Durcheinander*). Von anderen Seiten ist das noch viel schlimmer, wie ein Blick auf unsere Abbildung zeigt, ja die Gruppe bietet sogar einige ganz unmögliche und vollkommen ungenießbare Ansichten. Eine sehr einfache und logische Schlußfolgerung läßt sich ohne weiteres hieraus ziehen;

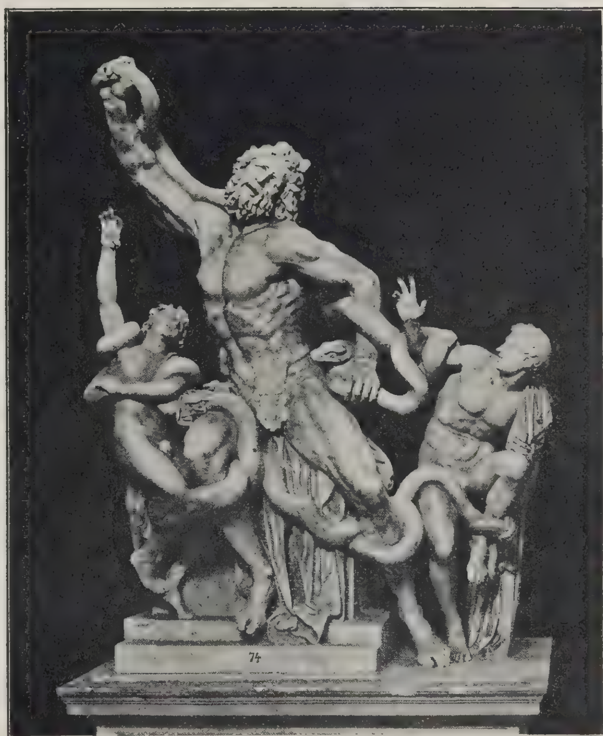


Abb. 125. Laokoon.

*) Ganz scheint mir dies auch durch F. Studniczkas vorzüglichen Restaurationsvorschlag in der Zeitschrift für bildende Kunst nicht behoben zu sein.

wenn wir nämlich die Gefahr erkannt haben, die in einer allseitig freistehenden komplizierten Gruppe notwendig liegen muß, dafern nichts anderes sie zusammenhält als der dargestellte Vorgang — also z. B. eine Architektur! — so werden wir ganz von selbst das nächstliegende Auskunftsmittel darin erkennen, daß man sie vor einen Hintergrund oder in eine Nische stellt, und sie überhaupt ganz auf die dadurch festgelegte Hauptansicht komponiert, wodurch sie allerdings nur noch in bedingtem Sinne „Freiplastik" ist. Die andere berühmte Gruppe der rhodischen Schule, die des Laokoon (Abb. 125), ist mit ihrer klaren und doch geschlossenen Entwicklung in die Breite dem farnesischen Stier künstlerisch weit überlegen, sie zeigt aber zugleich, wo die Lösung für die ganze schwierige Frage zu finden ist — in der Reliefauffassung. In der Tat nähert sich jede Komposition einer Gruppe, die Rücksicht auf einen bestimmten Hintergrund nimmt, durch die damit bedingte Breitenentwicklung ganz von selbst dem Relief, ja die Freigruppe kann auf diesem Wege geradezu zum Relief werden, obwohl sie aus völlig runden Figuren besteht. Das klingt wie ein Widerspruch, ist aber nichts weniger als ein solcher, und es ist nicht schwer, den deutlichen Nachweis dafür zu erbringen; die großen Giebelgruppen der griechischen Tempel sind es, an denen diese Entwicklung zur unmittelbaren Anschauung gebracht werden kann. Abbildung 126 zeigt den Westgiebel des Zeustempels von Olympia, wie er rekonstruiert zu denken ist, mit der bewegten Szene des Kampfes zwischen Kentauren und Lapithen auf der Hochzeit des Peirithoos. Es sind lauter wirkliche runde Freifiguren, aus denen die Komposition besteht, also eine „Gruppe" im vollen Sinne des Wortes. Aber die Anordnung ist eine durchaus reliefmäßige, ja es ist sogar unsere Grundbedingung eines



Abb. 126. Westgiebel des Zeustempels von Olympia.

echten Reliefstils erfüllt: die Hauptteile der Komposition liegen durchaus in der Vorderfläche, wie sie durch das Gebälk des Giebels bezeichnet und eingerahmt wird. Jede einzelne Figur ist bewußt und klar hierauf berechnet, und ein Vergleich mit dem Kentaurenkampf in Reliefdarstellung vom Parthenon (Abb. 114) läßt dies sehr deutlich erkennen. Auch die Parthenongiebel sind ganz reliefartig



Abb. 127. Theseus. Vom Parthenongiebel.

gedacht, im ganzen sowohl wie im einzelnen; der herrliche sogenannte Theseus (Abb. 127) ist auch für sich allein betrachtet nur aus dieser Auffassung verständlich. Daß die Bildhauer in diesen Tempelgiebeln, die in freiem Licht an einer mächtigen Architektur hoch oben zur Aufstellung gelangen sollten, zu einem ausgeprägten Hochrelief greifen mußten, um ihrem Werk überhaupt Geltung zu verschaffen, liegt auf der Hand. Daß sie sogar bis zur Freifigur gingen

und sich die Mühe machten, auch die gar nicht sichtbaren Rückseiten ihrer Gestalten auszuführen, ist — wie ein bekannter Bildhauer sagte — ihre Sache. — Also eine Gruppe und doch ein Relief . . . was folgt daraus? Daß die künstlerische Behandlung einer komplizierten plastischen Gruppe notwendig zur Reliefauffassung drängen muß, und daß es ein grundsätzlicher Fehler ist, wenn wir heute so oft Darstellungen als Freigruppe ausgeführt sehen, die unbedingt dem Relief vorbehalten bleiben müßten. Es war lange Zeit Brauch auf unseren Akademien, daß der angehende Bildhauer zunächst „nur" Einzelfiguren machen durfte, ehe man ihn zur Gruppe „fortschreiten" ließ. Vielleicht geht aus dem vorstehenden hervor, daß in einer einzelnen Figur schon das Höchste der Plastik gegeben sein kann, und daß die Gruppe sehr oft eher zum Rückschritt als zum Fortschritt führen wird, wenn das Stilgefühl nicht völlig klar entwickelt ist. Es ist Zufall, daß bei unserer Beweisführung hier von Beispielen aus der antiken Kunst der Ausgang genommen wurde, und es soll damit nicht etwa das glücklich überwundene Dogma von der allein seligmachenden Antike in neuer Auflage vorgeführt werden; eine außerordentlich feine Empfindung für die Grundbedingungen ihrer Kunst wird man den Griechen der Blütezeit aber kaum absprechen können. Immerhin ist es vielleicht nützlich noch an einem Beispiel darzutun, wie das Gefühl für die Bedenklichkeit freistehender Gruppen auch in anderen Kunstperioden rege geblieben ist, und wie selbst die späte Renaissance, die so manche Fessel sprengte, hierauf noch Rücksicht zu nehmen verstand. Die hier vorgeführte große Gruppe von Antonio Begarelli, 1498—1565 (Abb. 128), in der Kirche S. Francesco zu Modena ist sicher von einer für die Plastik schon sehr weitgehenden Freiheit. Wie sie aber in den Hintergrund der Kapelle hineingestellt und hineinkomponiert ist, das verrät doch noch ein starkes Gefühl für künstlerische Gesetzmäßigkeit, und darf als besonders interessanter Beleg für unsere Auffassung der plastischen Gruppe gelten. Die ganze Darstellung ist plastisch überhaupt nur dadurch möglich, daß sie auf einem bestimmten Hintergrund steht und, reliefartig ausgebreitet, nur von einem

gegebenen Standpunkt aus als Bild gesehen werden kann. Der architektonische Rahmen hält das Ganze doch einigermaßen zusammen, wenn auch längst nicht so streng wie beim griechischen Giebel, aber gerade weil der Künstler offenbar nach größter Freiheit innerhalb der ihm gezogenen Schranken strebt, ist es doppelt lehrreich zu sehen, wie er doch vor diesen selbst Halt macht. —



Abb. 128. Antonio Begarelli, Kreuzabnahme.

Besonders jedoch dürfen wir eins bei diesem Beispiel nicht übersehen: so stark diese Gruppe bewegt ist, so ausdrucksvolles Leben sie wiedergibt, so bleibt sie doch auf sich selbst beschränkt und sich selbst genügend. Die Architektur ist ihr, wie wir sahen, als notwendiges und mäßigendes Element beigegeben, aber die beiden Künste wirken miteinander, nicht durcheinander; und hiermit berühren wir einen Punkt von schwerwiegender grundsätzlicher Bedeutung, der leider recht oft übersehen und vernachlässigt wird. Auch für die Verbindung von Architektur und Plastik gilt nämlich der Satz, den wir schon bei Malerei und Plastik bestätigt fanden, daß das Zusammenwirken zweier Künste nur dann zu reinen künstlerischen Ergebnissen führen kann, wenn dieselben ohne Vermengung und Vermischung in ihrer Eigenart klar geschieden bleiben. — Eine ganze große Richtung unserer Denkmalsplastik will diese Grenzen

nicht gelten lassen, und täglich können wir erleben, wie dieselben überschritten werden. Haben wir uns aber erst einmal an einem besonders auffallenden Beispiel dieser Art grundsätzlich davon überzeugt, wie innerlich haltlos solche Stilverwirrung ist, so werden wir auch über minder ausgeprägte Fälle nicht mehr ohne Anstoß hinwegzukommen vermögen. Abbildung 129 zeigt ein Werk dieser Gattung, ein Grakdenkmal des bekannten Wiener Bildhauers Viktor Tilgner, und an diesem läßt sich klar erkennen, worauf es hier ankommt. Jedermann wird zugeben, daß dort Architektur und Plastik nicht mehr getrennt sind; die Figur ist in eine tätige Beziehung zum Bauwerk gesetzt, sie steigt die Stufen hinan, sie öffnet die Tür und will soeben hineinschreiten, wie dies Motiv seit Canova so beliebt ist. Die künstlerischen Mängel, die daraus hervorgehen, sind mannigfaltiger Art. Erstens und vor allen Dingen ist eine solche reine Bildvorstellung, wie oben nachgewiesen wurde, plastisch nur als Relief möglich, nicht als Freiplastik, und es springt förmlich in die Augen, wie jede Einheitlichkeit in diesem Werke mangelt. Im Grunde gehört ja in dieser Fassung die Figur gar nicht mit zum Kunstwerk selbst, sondern sie ist etwas von außen Dazugekommenes, sie ist nicht mit dem Werke verwachsen sondern hinaufgestiegen. Und wie sie hinaufgestiegen ist, so könnte sie auch wieder hinabsteigen und fortgehen, ohne daß sie irgend vermißt werden würde — ein schneidender Widerspruch zu dem inneren Organismus eines echten Kunstwerkes, bei dem nichts hinzu- oder hinweggetan werden kann, ohne das Ganze zu zerstören. Ferner aber ist auch die Architektur nicht unberührt geblieben, denn die halbgeöffnete Tür ist ja gar keine wirkliche Tür, sondern die plastische Darstellung einer solchen; so sind beide Künste durch ihre Vermischung nur entstellt und geschädigt worden. Leider ist nun aber unsere gesamte Monumentalplastik von dieser Verirrung angekränkelt, und fast in jeder deutschen Stadt ist wohl mindestens ein Denkmal dieser Art zu finden. Mit scharfen Worten hat Adolf Hildebrand diese Standbilder charakterisiert, „vor denen Menschen aus Stein oder Bronze ganz zufällig auf den Stufen kauern, vielleicht den Namen auf das Monument schreiben

oder dasselbe bekränzen usw. Es bilden diese Zutaten einen Übergang zu dem Beschauer und der Wirklichkeit, und die Grenze ist gänzlich willkürlich. Es könnten geradesogut einige Beschauer in Stein am Monument angebracht sein.“ Es geht daraus unmittelbar



Abb. 129. Viktor Tilgner, Grabdenkmal.

18*

hervor, daß die Verbindung von Architektur und Plastik eben nur architektonisch sein kann; wie wir es schon beim Wandbild sahen, ist es auch hier die Architektur als die strengere, die der Schwesterkunst ihre Bedingungen aufzwingt, auch wo sie ihr scheinbar nur dient, wie beim Postament der Statue. Da gilt es also reinliche Scheidung, und selbst in scheinbaren Kleinigkeiten ist jede Vermengung vom Übel; sogar der beliebte über den Sockel einer Büste herabhängende Gewandzipfel (Abb. 130, Büste Fritjof Nansens von Otto Lessing) hält vor ernster Prüfung in dieser Hinsicht nicht stand, auch er überschreitet die Grenzen, die ihm gezogen sind, und läßt sich mit der Architektur gleichsam in ein unerlaubtes Verhältnis ein. Es ist schon hier nicht mehr die reine Vorstellung des durch seinen Sockel isolierten, in sich geschlossenen Kunstgebildes allein maßgebend, sondern sie ist vermischt mit der Vorstellung eines wirklichen um die Büste gelegten und über dieselbe hinabfallenden Mantels — eine Stilverwirrung, die dadurch nicht weniger bedenklich wird, daß sie so ungemein häufig ist.

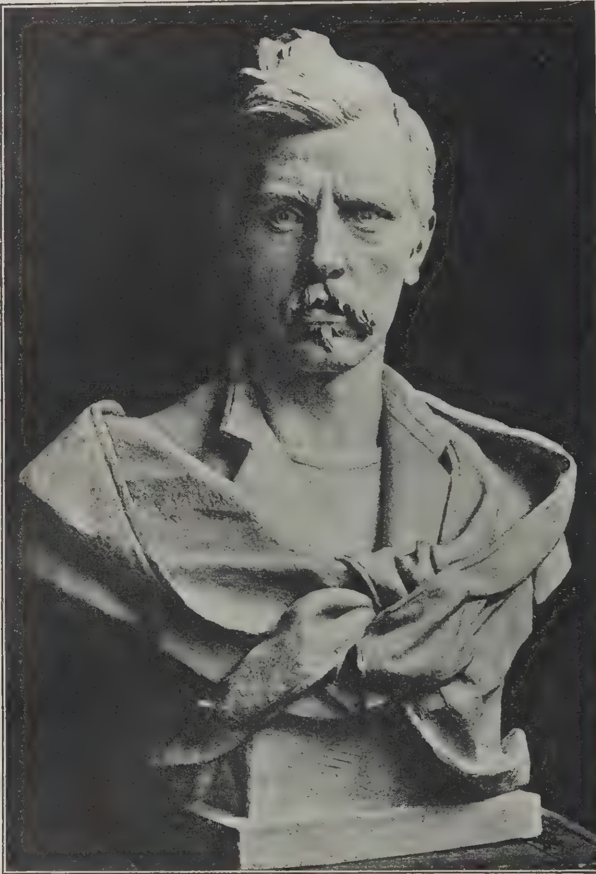


Abb. 130. Otto Lessing, Büste von Fritjof Nansen.

Nichts aber kann die Monumentalität eines plastischen Werkes empfindlicher schädigen als solche Vernachlässigung der architektonischen Grundlagen. Ist schon die Einzelfigur im Innenraume untrennbar an den Sockel gebunden, wie das Bild an den Rahmen, um von der realen Umgebung losgelöst zu werden — man denke sich etwa den Mars Borghese mit bloßen Füßen auf dem Parkett stehend — so gilt dies in doppeltem Maße von jedem öffentlichen Monumentalwerk, das der architektonischen Heraushebung schlechterdings nicht entraten kann. Wohin hier eine mißverstandene Freiheit von künstlerischen Gesetzen führen kann, das zeigt recht deutlich eine ganze Gruppe moderner Denkmäler, bei denen die Gestalt des Dargestellten statt auf architektonischem Aufbau nur auf einem beliebigen rohen Felsblock steht, der womöglich noch aus Erz nachgebildet ist. Man kann dann meist recht klar erkennen, wie die verschmähte Architektur sich rächt, denn die Plastik allein vermag sich der umgebenden Natur gegenüber nicht selbständig zu behaupten, sie verschmilzt mit ihr und geht in ihr unter. Sehr gut kann man dies an dem bekannten 1887 von Michieli gefertigten Garibaldi-Denkmal in den Giardini pubblici zu Venedig beobachten (Abb. 131), wo der Gefeierte kühn den Gipfel eines Steinblockes erklimmt, an dessen unterem Teil sich ein höchst allegorischer Löwe gelagert hat. Ein schüchterners Gitter schützt allerdings davor, daß das Untier etwa herauskommen kann oder ein Beschauer aus Versehen selbst hinaufsteigt, aber im Gesamteindruck ist doch dadurch die Trennung zwischen Kunst und Wirklichkeit nur sehr unvollkommen angedeutet. Die Figur ist nicht isoliert gegenüber der Natur, sie ist nicht wesentlich und selbständig gemacht, sondern zu einem zufälligen Bestandteil des Ganzen geworden, wie denn auch die Vegetation kraus und zufällig an dem Felsen hinaufkriecht, während nichts darauf vorbereitet, daß hier eine Statue, und gerade diese Statue, stehen soll. So ist dieser Garibaldi trotz der paar Meter Höhendifferenz nicht eigentlich und innerlich über uns hinausgehoben, denn er steht gleich uns selbst auf dem nur wenig modifizierten Erdboden, und die Bäume des Hintergrundes tragen noch ganz besonders dazu bei, das ganze



Abb. 131. Michieli, Denkmal Garibaldis in Venedig.

Bild zu einem bloßen Natureindruck zu verschmelzen, dem jegliche Monumentalität abgeht. Durch das falsche Verhältnis zur Architektur ist also zugleich das Verhältnis zur Natur verschoben und durchaus ungünstig beeinflußt worden. Es ist ein Zeichen für den bedauerlichen Tiefstand gerade unserer Denkmalsplastik, daß solche Vorbilder, wie sie namentlich in Italien nur zu häufig sind, auch bei uns lebhaften Anklang und zahlreiche Nachfolge gefunden haben. Wir brauchen keine Namen zu nennen ... Doch nicht nur vom eigentlichen Denkmal gilt das hier Gesagte, sondern in gleicher Weise für jede andere Art von Monumentalplastik, wie wir an einem letzten Paar von Beispielen verfolgen wollen. — Der Berliner Schloßbrunnen von Reinhold Begas (Abb. 132) ist ein Werk, vor dem man unbedingten Respekt haben muß, wenn es sich um die Technik und um die formale Durchbildung der Figuren im einzelnen handelt. Aber gerade weil wir dies rückhaltlos anerkennen, dürfen wir doch andererseits die Frage aufwerfen, ob auch die Komposition als Ganzes einwandfrei ist, ob dieser Monumentalbrunnen wirklich monumental empfunden ist, ob er wirklich der Plastik voll zu ihrem Recht verhilft; und da sind wohl einige Bedenken gerechtfertigt. Allerdings ist durch die Grundform des Beckens und durch die Gestaltung seines Randes eine gewisse architektonische Basis gegeben, ohne welche die Anlage überhaupt unmöglich wäre. Aber wenn schon die Art, wie die vier weiblichen Figuren daraufgesetzt sind oder vielmehr sich hingesetzt haben, eine unorganische und darum stillose Verbindung von Plastik und Architektur bedeutet, die in unserem Bilde durch das gleichfalls hinaufgestiegene Publikum fast humoristisch sich äußert, so tritt der Mangel tektonischer Empfindung noch weit schärfer in der Hauptgruppe, in dem mittleren Aufbau zutage. In der malerisch gedachten Felspartie gehen Hippokampen und Putten und selbst die Hauptfigur des Neptun regellos verloren, statt einem bestimmten und klaren künstlerischen Gesamtorganismus eingeordnet zu sein und dadurch jedes an seiner Stelle zu eigenster, notwendiger Geltung zu gelangen, und die wie zufällig aus dem wirklichen Wasser auftauchenden Tiere verstärken nur noch diesen Eindruck des Momentanen,

Improvisierten, der keine große einheitliche Wirkung aufkommen läßt, wie sie z. B. den echten Barockbrunnen noch durchaus eigen ist. So ist denn das Ganze bei aller Trefflichkeit im einzelnen schließlich nichts anderes, als ein in riesige Formen übertragener Tafelaufsatz, und gewiß dürfen wir darin einen prinzipiellen Stilfehler erblicken. —

Als gutes Gegenbild hierzu kann der Wittelsbacher Brunnen in München von Adolf Hildebrand (Abb. 133) gelten, der überhaupt



Abb. 132. Reinhold Begas, Der Schloßbrunnen in Berlin.

eines der köstlichsten plastischen Monumentalwerke unserer Tage genannt werden darf. Mit voller Klarheit und Schärfe kommen die architektonischen Grundlinien des ganzen Aufbaues zur Geltung, die mächtige Horizontale des oberen Beckens, die tragenden Konsolen und der aufsteigende Springbrunnen in der Mitte; die beiden Figuren aber sind mit einer Sicherheit auf die beiden Endpunkte gestellt, daß sie wie dort gewachsen erscheinen, nicht wie hinaufgesetzt. Mit großem Feingefühl ist jede Andeutung vermieden, als sollten die beiden Tiere in wirklichem

Wasser schwimmen. Die Münchener Philister haben das natürlich getadelt, man kann ihnen aber nur darauf erwidern, daß die steinernen Ungetüme ja doch nicht schwimmen würden ... Gerade das Verhältnis zur umgebenden Natur aber ist es vor allem, was die hohe Monumentalität des Werkes bedingt: zu beiden Seiten zunächst scheinbar aus rohen, natürlichen Felsblöcken hervorwachsend, kristallisiert es an den entscheidenden Punkten gleichsam von selbst in architektonischen Formen



Abb. 133. Adolf Hildebrand, Der Wittelsbacher Brunnen in München.

aus der rohen Masse heraus, trägt als edlen, durchaus selbständigen Schmuck die beiden plastischen Gruppen von Mensch und Tier, die in freier Reliefkomposition zur klarsten Entfaltung ihrer Formen gelangen, wie denn das Ganze restlos in einem einheitlichen Bildeindruck aufgeht, und im Springbrunnen führt das gebändigte Element mit leisem Anklang wieder zur Natur zurück. Mit der Betrachtung dieses Meisterwerkes, das uns schon teilweise zu architektonischen Aufgaben hinübergeleitet hat, wollen wir das Gebiet der Plastik abschließen. —

Die Architektur als Kunst der Raumbildung.

Um das, was wir oben (S. 170 ff.) zunächst nur ganz allgemein behauptet haben — daß nämlich die Architektur zuerst und vor allen Dingen Raumbildnerin sei, und nur von diesem Gesichtspunkt aus recht verstanden werden könne — nun des näheren aus-



Abb. 134. Palazzo della Ragione in Padua, Innenansicht.

zuführen und zu beweisen, wenden wir uns sogleich einem besonders bezeichnenden tatsächlichen Beispiel zu, um daran den Begriff solcher „Raumschöpfung" zu erörtern und zu klären: dem Palazzo della Ragione in Padua, dessen gewaltiger Saal unter dem Namen „Il Salone" bekannt ist (Abb. 134 und 135). Schon Goethe hat von dem eigenartigen Bauwerk einen tiefgehenden Eindruck empfangen, und

er äußert sich in seiner italienischen Reise darüber folgendermaßen: „Der Audienzsaal des Rathauses, mit Recht durch das Augmentativum Salone betitelt, das ungeheuerste abgeschlossene Gefäß, das man sich nicht vorstellen, auch nicht einmal in der nächsten Erinnerung zurückrufen kann. 300 Fuß lang, 100 Fuß breit und bis in das der Länge nach ihn deckende Gewölbe 100 Fuß hoch. So ge-



Abb. 135. Palazzo della Ragione in Padua, Außenansicht.

wohnt sind diese Menschen im Freien zu leben, daß die Baumeister einen Marktplatz zu überwölben fanden. Und es ist keine Frage, daß der ungeheure überwölbte Raum eine eigene Empfindung gibt. Es ist ein abgeschlossenes Unendliches, dem Menschen analoger als der Sternhimmel. Dieser reißt uns aus uns selbst hinaus, jener drängt uns auf die gelindeste Weise in uns selbst zurück."

Mit gutem Recht hat Fritz Schumacher in einem vortrefflichen Vortrage über Goethes Verhältnis zur Architektur gerade diese Stelle als besten Beleg für Goethes feines Verständnis der Architektur als Kunst herangezogen; denn in der Tat ist in diesen Worten die tiefste Grundlage des architektonischen Schaffens angedeutet, die auch wir zum Ausgangspunkt nahmen. Rufen wir uns nochmals ins Gedächtnis zurück, was wir oben über die tatsächlichen Arbeitselemente der Architektur sagten: „Die ihr gegebenen Elemente sind ein Bauplatz mit Gottes freier Luft darüber und das erforderliche Baumaterial; damit mag sie nun nach Maßgabe des vorliegenden Zweckes und der persönlichen Phantasie des Baumeisters schalten und walten. Sie schafft den Raum als Kunstwerk, indem sie ihn begrenzt und so gleichsam aus dem All herausschneidet; denn das Unendliche und Schrankenlose können wir nicht erfassen und darum auch nicht künstlerisch genießen, und erst die Begrenzung gibt die Möglichkeit einer Gestaltung zum Kunstwerk.“ Sicherlich ist die Betrachtung der Innenansicht des mächtigen Paduaner Saales in Verbindung mit Goethes wundervollen Worten eine schlagende Bestätigung für unsere Auffassung, und so bietet gerade dieses Beispiel die willkommenste Gelegenheit, uns sogleich mitten in den Kern der Frage hineinzuversetzen. Liegt es doch hier fast greifbar zutage, daß der Ausgangspunkt der architektonischen Schöpfung eben die Raumidee war und nichts anderes, und zwar die Raumidee in ihrer einfachsten aber darum nicht immer leichtesten Form, in der Form eines einzigen gewaltigen Raumes, der in sich das Kunstwerk begreift und bedeutet. Nichts mehr und nichts weniger war dem Meister hier zur Aufgabe gestellt, als einen stolzen und feierlichen Versammlungsraum zu begrenzen und ihn innerlich und äußerlich harmonisch zur Erscheinung zu bringen — eine Aufgabe, wie sie in ihrer großartigen Einfachheit sonst fast nur im Kirchenbau gestellt werden kann, der darum der Architektur immer die beste Gelegenheit zu freier typischer Entfaltung gegeben hat und hierdurch wiederum dem Forscher die klassischsten Beispiele für die Entwicklung der Baukunst überhaupt bietet. Wir tun also gut, daß

wir auch unsererseits hier von einem solchen einfachen und einheitlichen Werk ausgehen, bevor wir an kompliziertere Gebilde herantreten. Wir dürfen uns dabei die Freiheit nehmen, das Gebäude als ein fertiges Gesamtkunstwerk zu betrachten, auch wenn wir uns als gewissenhafte Historiker zugleich bewußt bleiben, daß es in seiner jetzigen Gestalt mehreren Jahrhunderten seine Entstehung verdankt. — Es ist merkwürdig, mit wie einfachen Mitteln in diesem Raume die unbestreitbare große künstlerische Wirkung erzielt worden ist, der Goethe sich so verständnisvoll hingab und so beredten Ausdruck verlieh. Was den Eindruck bestimmt, sind eigentlich nur die fast glatten vier Wände und die riesige Spitzbogenwölbung, deren konstruktive Rippen frei und unverhüllt stehen gelassen wurden. Aber schon durch die bloßen Verhältnisse dieser an sich so einfachen Elemente ist eine hochstrebende feierliche Wirkung erreicht, die recht wohl dem Sinne der nach harten Kämpfen selbständig gewordenen Stadtrepublik entsprechen mochte. Nicht wenig trägt zu diesem Eindruck auch die Lichtzuführung bei, welche unten durch Reihen dichtstehender Fenster die volle Helligkeit des Tages hereinströmen läßt, während die Wölbung nur durch vereinzelte Öffnungen spärliches Licht erhält und in geheimnisvollem Dunkel bleibt. Es mag bei dieser Gelegenheit besonders darauf hingewiesen werden, wie wichtig überhaupt die Lichtführung für den gesamten Eindruck eines Raumes ist, worauf bei der Betrachtung eines Bauwerkes oft nicht genügend geachtet wird. Architektonische Schmuckmotive sind in dem mächtigen Saale nur ganz sparsam verwandt worden, sie beschränken sich eigentlich auf einen durchlaufenden Bogenfries über den Fenstern mit rhythmisch sich wiederholenden Wandpfeilern dazwischen — eine bemerkenswerte Tatsache für solche, die den Stil eines Bauwerks vor allem nach dem Ornament zu beurteilen pflegen; in reichem Maße ist dagegen die Malerei zum Schmucke der Wände gliedernd und belebend herangezogen worden, ohne jedoch die große und ruhige Flächenwirkung der glatten Mauern zu stören und aufzuheben. — Betrachten wir nun das Gebäude von außen, so sehen wir dieselbe einfache und einheitliche Raumidee

klar und deutlich verkörpert und zum Ausdruck gebracht. Das will und kann nichts anderes sein, als die äußere Hülle eines gewaltigen Saales, wie sie sich fast mit Notwendigkeit aus dessen innerer Raumgestaltung ergab. Dieselben glatten Mauern, dasselbe spitzgewölbte Dach, derselbe Rhythmus der Wandpfeiler unter dem Bogenfries. Dann aber tritt ein neues, feines und echt architektonisches Motiv hinzu: die offene, säulengetragene Loggia, die der hellen und lichten Fensterreihe des Innern vorgelegt ist und deren Eindruck im Gegensatz zum schweren, kraftvollen Dach nach außen frei variiert. Es ist die Verbindung mit der Außenwelt, die das vornehmste öffentliche Gebäude der Stadt ja doch immer aufrecht zu erhalten hatte, was hierdurch zum künstlerischen Ausdruck gelangt, ein freundliches, helles Sich-Öffnen des sonst so ernst abgeschlossenen Raumes, wie im Innern an gleicher Stelle das volle Licht hereinflutet; so zeigt sich gerade hierin auch die freie schöpferische Phantasie des Architekten, die über die bloße konstruktive Umhüllung recht wohl selbsttätig, aber immer sinngemäß hinauszugehen vermag. Wenn wir noch kurz betrachten, wie nun das Ganze aus praktischen Gründen auf ein kräftiges Untergeschoß wie auf einen Sockel gestellt ist, und wie dieses mit einer derberen Wiederholung des Bogenmotives zugleich dem Durchgang und dem Marktverkehr dient, so haben wir in knappen Zügen etwa die hauptsächlichen Gesichtspunkte angedeutet, unter denen wir einer solchen einheitlichen Raumschöpfung von innen her gerecht zu werden vermögen. Zugleich aber haben wir erkannt, wie es tatsächlich die Raumidee als solche ist, der das architektonische Kunstwerk seine Entstehung verdankt, und wie dieselbe auch in einfachster Form innerlich und äußerlich harmonisch zur Erscheinung gelangen kann. Wir wollen dieses einfache und typische Beispiel recht gut im Gedächtnis behalten, denn es sagt uns über das Wesen der Architektur als Kunst, über das, was man architektonischen Stil an sich nennen kann, alles was wir zunächst zu wissen brauchen, und wir dürfen mit dieser grundsätzlichen Erkenntnis nun an weitere und reichere Beispiele, an manche Einzelheiten des architektonischen

Schaffens herangehen, um auch seine Möglichkeiten und Grenzen näher kennen zu lernen. —

Es ist ja leider eine unbestreitbare Tatsache, daß von allen Künsten heutzutage die Architektur das geringste wirkliche Verständnis findet, während sie in früheren Jahrhunderten den Kern und Mittelpunkt alles künstlerischen Schaffens und alles künstlerischen Interesses gebildet hat. Unsere einseitig historische Gelehrsamkeit ist es wohl zum guten Teil mit gewesen, die hieran die Schuld trug und uns verleitet hat, lange Zeit die äußeren Merkmale mit dem künstlerischen Wesen zu verwechseln und uns in rein verstandesmäßiger Aufnahme der einzelnen Kennzeichen historischer Stilarten zu erschöpfen, anstatt den Geist des architektonischen Kunstwerkes von innen her zu begreifen. So hatte denn Adalbert Matthäi nur zu recht, als er in seinem höchst lesenswerten Aufsatz über den ästhetischen Genuß am Bauwerk (Kunst für Alle, 16. Jahrg. Heft 5) schrieb: „Die Zeit ist noch nicht lange vorbei — wenn sie überhaupt schon völlig überwunden ist —, wo der Niederschlag der Eindrücke, die die großen Bauepochen des Mittelalters hinterlassen hatten, sich auch bei Leuten, die sonst gewohnt sind, auf den Kern einer Sache zu gehen, in dem Satze konzentrierte: Der romanische Bau hat rundbogige und der gotische spitzbogige Fenster. Das ist mir immer vorgekommen, als ob jemand auf die Frage: Wie unterscheiden sich Deutsche und Franzosen? antworten wollte: Die Franzosen haben rote Hosen und die Deutschen schwarze. — Denn erstens ist das nicht durchweg zutreffend, und zweitens trifft es nicht das Wesen der Sache. Jener Satz ist ungemein charakteristisch für das Verhältnis der Laienwelt zur Baukunst. Er beweist, daß man beim Betrachten nicht das Wesenhafte, sondern eine Äußerlichkeit ins Auge faßte. Gäbe man zur Antwort: Im romanischen Bau hatte ich eine beschauliche, vielleicht etwas gedrückte Stimmung, im gotischen wurde die Seele frei, die Stimmung gehoben, so lieferte man doch den Beweis, daß das Gemüt beim Schauen etwas abbekam, und man käme dem Wesen dieser Bauweisen schon viel näher.“ Wir wollen uns im Anschluß hieran selbst davon zu überzeugen suchen,

wie auch bei den „historischen Baustilen“ das Entscheidende und Unterscheidende der künstlerischen Wirkung in erster Linie in der Raumbildung zu suchen ist, und zwar wollen wir gleichfalls einen romanischen und einen gotischen Raum dabei zugrunde legen. Freilich darf nicht übersehen werden, daß Abbildungen uns nur eine sehr unvollkommene Wiedergabe eines Raumeindruckes geben können, denn darin eben liegt der gewaltige Unterschied zwischen Bild und Bauwerk, daß wir dort nur eine Raumvorstellung in der Fläche empfangen, hier aber uns wirklich vom Raum selbst umschlossen fühlen, den wir zugleich durchschreiten und in Beziehung zum eigenen Körper empfinden, indem wir ihn mit dem Auge wahrnehmen. Namentlich das, was wir sehr bezeichnend den Rhythmus einer Raumschöpfung nennen, kommt erst auf diese Weise voll zur Wirksamkeit. In seiner Schrift über Baukunst vom Jahre 1795 hat Goethe diese wichtige Tatsache sehr fein formuliert: „Man sollte denken, die Baukunst als schöne Kunst arbeite allein fürs Auge; allein sie soll vorzüglich, und worauf man am wenigsten Acht hat, für den Sinn der mechanischen Bewegung des menschlichen Körpers arbeiten; wir fühlen eine angenehme Empfindung, wenn wir uns im Tanze nach gewissen Gesetzen bewegen; eine ähnliche Empfindung sollten wir bei jemand erregen können, den wir mit verbundenen Augen durch ein wohlgebautes Haus hindurch führen.“ — Der Genuß am Bauwerk ist daher, namentlich bei komplizierteren Anlagen und Raumgruppen, überhaupt nur als eine Folge wechselnder und zusammenwirkender Eindrücke denkbar, ähnlich einer Musikaufführung, so daß Schlegels bekannte Bezeichnung der Architektur als „gefrorne Musik“ auch in dieser Hinsicht vieles Treffende enthält, obwohl er selbst sie wohl mehr in bezug auf die Harmonie der Bauglieder, auf die Tektonik im einzelnen gemeint hat. Immerhin weiß der rechte Kapellmeister auch hier aus Grundriß oder Aufriß wie aus einer Partitur die entscheidenden Töne herauszulesen, und auch unsere Abbildungen werden uns deshalb, recht betrachtet, doch einige Anhaltspunkte zu bieten vermögen. Den Typus einer romanischen Basilika bietet uns die Schottenkirche in Regensburg

(Abb. 136) dar, die 1180 vollendet wurde. Wir sehen durch ein flachgedecktes, von Säulen und Pfeilern getragenes Mittelschiff in die halbrunde Apsis, während zu beiden Seiten niedrigere, gewölbte Seitenschiffe mit kleinen Fenstern sich hinziehen. Auch die schwere massige Obermauer des Hauptschiffes ist nur von verhältnismäßig unbedeutenden Lichtöffnungen durchbrochen, und wirkt durchaus als großes, geschlossenes Ganzes von fast erdrückender Wucht, der die gedrungenen Pfeiler und Säulen mit aller Kraft den nötigen Widerhalt bieten müssen. Die Höhe ist im Verhältnis zur Breite nur mäßig, alle Proportionen wohl abgewogen und streng aneinander gebunden, und ruhig aber unaufhaltsam wird der Blick durch die perspektivisch sich verjüngende Stützenreihe, durch die glatten Obermauern, durch Fußboden und flache Decke in der maßgebenden Richtung: der Tiefenachse, geführt, nach dem Altar und dem durch Schranken abgetrennten Sitz der Geistlichen, der unnahbaren Mittler zwischen Gott und Menschen. Rechnen wir dazu noch ein weihevolles Halbdunkel, bei der gottesdienstlichen Handlung durch Kerzen nur teilweise erhellt, so können wir uns unschwer in die ruhige beschauliche Stimmung versetzen, die ein solcher Raum hervorruft und die auch seinen Erbauern vorgeschwebt haben muß. Alles ist einheitlich und geschlossen, aber auch von jener strengen regelmäßigen Gebundenheit, die keine freie Regung aufkommen läßt. „So wird der romanische Stil der künstlerische Ausdruck einer Zeit, in der ein kräftiges Volk gebunden lag unter einem theokratischen System, in dem der Mensch, eingespannt in klösterlichen und ständischen Zwang, zu einer individuellen Entwicklung nicht kam, sondern nur Wert hatte als Teil eines großen harmonisch unter Papst und Kaiser ruhenden Ganzen.“ (Matthäi.) Wie das Innere, so ist auch der Außenbau: ruhig, schlicht und kraftvoll zeigt er in dem erhöhten Mittelschiff und den niedrigeren Seitenschiffen klar die Anlage des Inneren, und nur bevorzugte Stellen, wie das bekannte Portal, tragen reicheren, aber ebenfalls schweren und wuchtigen Schmuck, der nach Form und Inhalt auch seinerseits ganz den in Schematismus und Symbolik eng befangenen Geist des früheren Mittelalters

widerspiegelt (Abb. 137). So sind denn diese Einzelformen nichts anderes als der selbstverständliche Ausfluß der gleichen inneren Gesamtstimmung, der der ganze Raum als solcher den künstlerischen Ausdruck verlieh, und sicherlich ist es von nicht zu unterschätzender Bedeutung, wie da jedes Glied sich diesem Gesamteindruck einordnet und ihn dadurch hebt und verdeutlicht. Wenn man in diesem Sinne den Rundbogen romanisch und den Spitzbogen gotisch nennen will, so mag das angehen; nur muß man sich dabei gegenwärtig halten, daß der entscheidende Faktor ein anderer ist. —



Abb. 136. Schottenkirche in Regensburg, Innenansicht.

Nur 100 Jahre nach der Vollendung der Schottenkirche, 1275, ward in derselben Stadt der Grundstein zu einem neuen Bauwerk gelegt, das einen ganz veränderten Raumsinn zum Ausdruck bringen sollte, zu dem prächtigen Dom, der heute mit seinen erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts vollendeten hochstrebenden Türmen dem Stadtbild von Regensburg schon von weitem das charakteristische Gepräge gibt. Was aber war inzwischen geschehen, welche bedeutsame Entwicklung hatte ihren Abschluß gefunden! Vernichtet war das römische Kaisertum deutscher Nation, schmählich unterlegen

im Kampfe mit der Allmacht der Kirche, und wenige Jahre zuvor war Konradins, des letzten Hohenstaufen, Haupt unter dem Beil des Henkers gefallen. Der Zerfall des Reiches in einzelne Territorien war damit besiegelt, geistliche und weltliche Fürsten nicht nur, sondern auch höhere und niedrigere Adlige suchten selbstherrlich ihre Macht auszudehnen, soweit sie eben vermochten. Daneben aber hatte sich in den aufblühenden Städten immer kräftiger ein neues Element entwickelt, das nun als maßgebende und nicht zu umgehende Macht gleichberechtigt mit auf den Plan tritt: das Bürgertum, das erst jetzt als ein eigener, selbstbewußter Stand den anderen zur Seite tritt und sein Recht geltend macht. War doch in dieser gesetzlosen Zeit der Zusammenschluß zu wohlgeordnetem, kraftvollen Gemeinwesen fast die einzige Rettung vor dreister Gewalttat, und zudem hatte die alles erschütternde Bewegung der Kreuzzüge frisches Leben, Anregung in Fülle, Kenntnis ferner Länder und Sitten und dadurch einen freieren Zug überhaupt mit sich gebracht. So kam in Deutschland die allgemeine Stimmung der neuen Bauweise begierig entgegen, die von Frankreich her eindrang und rasch das Feld eroberte, und die gotischen Kathedralen der Städte sind es vor allem, die hiervon Zeugnis ablegen. Auch Regensburg war im 13. Jahrhundert freie Reichsstadt geworden, stolzer Bürgersinn ist es, dem auch sein Dom die Entstehung verdankt. Fast möchte man sagen, daß man dies auf den ersten Blick erkennt, wenn man unsere Abbildung 138 mit dem vorigen Beispiel vergleicht. Wie


Abb. 137. Schottenkirche in Regensburg, Außenansicht.

anders wirkt dieser mächtige Raum auf uns, als die von schottischen Mönchen erbaute Klosterkirche, und doch ist es nicht etwa der Unterschied in der positiven Größe allein, der dies bedingt, sondern der Raumeindruck selbst ist deshalb ein anderer, weil aus einem neuen Raumgefühl heraus auch neue und veränderte Raumverhältnisse geschaffen wurden. Vor allem springt es sofort in die Augen, welche andere Rolle hier die Höhe neben der Ausdehnung in die Tiefe spielt — so stark, daß der Blick unwillkürlich zuerst nach oben gezogen wird und der Eindruck eines allgemeinen, freien Emporstrebens dadurch entsteht. Die freie, leidenschaftliche Entfaltung der Seele, wie sie die Kreuzzüge mit sich gebracht hatten und wie sie dem engeren Gesichtskreis des früheren Mittelalters noch fremd war, kommt dadurch zu geradezu elementarem Ausdruck, und die von den gleichzeitigen, bedeutsamen technischen Fortschritten geförderte unerbittliche Logik der Konstruktion deutet auf ein neues Geschlecht von suchenden, strebenden, zielbewußten Menschen hin. Denn auch hier wiederum dienen die Einzelformen nur der künstlerischen Gesamtidee, deren Wesen in der Raumbildung selbst liegt; auch hier ist es der Geist, der sich den Körper baut! Alle diese Pfeiler und Dienste, die jede Horizontale durchschneiden,



Abb. 138. Dom zu Regensburg, Innenansicht.

diese Gurte und Rippen, Bögen und Füllungen tragen nur dazu bei, den Eindruck der Höhe des Aufsteigens und Emporstrebens noch stärker zu betonen und hervortreten zu lassen, alle Lasten sind durch die überströmende Kraft der Stützen überwunden und aufgehoben, und die mächtigen Fenster, die die Wände fast ganz auflösen, lassen, wenn auch durch farbiges Glas mystisch gedämpft, überall das Licht des Tages herein. Vom Außenbau gilt das Gleiche (Abb. 139): jede Einzelform strebt nach oben, die Fenster, Wimpergen, Fialen, Strebepfeiler und wie sie alle heißen, und wie aus überschüssiger Kraft dieses drängenden Lebens sprießen überall die Krabben und Kreuzblumen hervor. Und da das Langhaus namentlich in der Seitenansicht trotz des hohen Giebels am Querhaus noch nicht deutlich genug die Höhenrichtung betonen konnte, sind der Westseite die beiden mächtigen Turmpyramiden vorgestellt, deren hochstrebende Formen uns so recht den Eindruck erwecken, daß sie „zum Himmel ragen“. —



Abb. 139. Dom zu Regensburg, Außenansicht.

Diese allgemeinen Beispiele mußten vorausgeschickt werden, um zunächst einmal zu zeigen, was architektonischer Stil überhaupt ist: eine künstlerische Bewältigung des Raumes; diesen Maßstab müssen wir bei der Betrachtung jedes historischen Stiles im Auge behalten, und bei jeder Forderung für die Weiterentwicklung

unserer heutigen Baukunst berücksichtigen. Gibt es doch zahlreiche architektonische Aufgaben, die überhaupt nur in der Bildung eines Innenraumes sich erschöpfen und das Äußere fast ganz vernachlässigen; schon das von Läden und Werkstätten umgebene römische Wohnhaus gehörte hierher, und von neueren Beispielen wäre etwa Riemerschmids innen so vortreffliches, nach außen ganz in einen Häuserkomplex eingebautes „Münchener Schauspielhaus" zu nennen, das gewiß eine architektonische Leistung hohen Ranges bedeutet. Das Verhältnis des Menschen zum Raume ist es, was das künstlerische Wesen der Baukunst ausmacht und der schöpferischen Phantasie des Architekten zum Ausgangspunkt dient. Die Raumwirkung meinen wir auch in erster Linie, wenn wir von der „Stimmung" eines Bauwerkes sprechen, durch die erst der bloße praktische Nutzbau — gleichsam das Naturprodukt — zum Kunstwerk gebildet wird, und die einzelnen architektonischen Ausdrucksformen, mögen sie noch so bezeichnend das Stützen und Lasten, das Ruhen oder Streben versinnbildlichen, sind nur im Zusammenhang hiermit berechtigt und verständlich. Adolf Hildebrand hat sich in seinem Problem der Form auch hierüber ausgesprochen. Er sagt dort: „Unser Verhältnis zum Raum findet in der Architektur seinen direkten Ausdruck, indem an Stelle der Vorstellung von bloßer Bewegungsmöglichkeit im Raum ein bestimmtes Raumgefühl erweckt wird, und indem an Stelle der Orientierungsarbeit, welche wir der Natur gegenüber vollziehen, ein Raum derart gegliedert wird, daß wir durch den Eindruck auf das Auge dieser Arbeit enthoben sind. Wie bei der plastischen Gestaltung werden Bewegungsvorstellungen erweckt, welche als Gesichtseindruck zu ihrer Wirkungseinheit gelangen sollen. Der Raum selbst, im Sinne der Daseinsform, geht in eine Wirkungsform für das Auge über*). — Andererseits wird durch die Funktionsvorstellungen, wie die des Tragens und Liegens, die Masse als eine agierende empfunden und dadurch lebendig. Diese Funktionsvorstellungen sind an gewisse Wirkungsformen gebunden

*) Vgl. hierzu aber Seite 288, wo gezeigt ist, daß der Genuß eines Bauwerkes eine Folge von solchen Eindrücken ist.

und werden zu bestimmten Verhältniswerten erst innerhalb des Wirkungsganzen als Raumbild. Die Funktionsvorstellungen allein führen deshalb auch hier zu keiner künstlerischen Form, sondern stellen nur einen zu formenden Inhalt dar. Die eigentlich künstlerische, d. h. raumgestaltende Tätigkeit ist auch hier unabhängig von den Funktionsvorstellungen, während umgekehrt die Funktionsvorstellung erst innerhalb eines bestimmten Wirkungsganzen als Raumwert sich zu bestimmter Form entwickeln kann und zu Bauformen, wie die Säule, Gesimse usw. führt.“ — Damit ist nun einem weitverbreiteten Mißverständnis der Boden entzogen, das selbst in sonst sehr scharfsinnigen ästhetischen Ausführungen oftmals nicht ganz vermieden ist: der Verwechslung von Tektonik mit Architektur, der Auffassung, als sei die Durchbildung der Masse (des Baumaterials) das entscheidende künstlerische Moment, und nicht vielmehr die Bildung des Raumes, den sie begrenzt.

Wenn wir somit das Wesen des Bauwerkes entschieden in erster Linie von innen nach außen begreifen möchten, so ist darum die Gestaltung der umschließenden Masse, der Bauglieder im besonderen, keineswegs unwichtig oder wertlos, wie wir bereits bei unseren Beispielen aus romanischer und gotischer Baukunst deutlich genug erkannt haben. Wie die tektonischen Formen in rechter Verwendung den vorliegenden Raumgedanken klären und steigern können, so kann ihr Mißbrauch denselben schwächen oder aufheben, so daß sie stets nur im Zusammenhang mit dem Ganzen betrachtet und recht verstanden werden können. Die Tektonik ist nicht die Idee des architektonischen Kunstwerkes, wohl aber die Sprache, in der diese Idee sich äußert; von diesem Gesichtspunkt aus müssen wir uns natürlich auch hier näher mit ihr beschäftigen, und werden ihr gerade auf solche Art am besten gerecht werden können. — In der Tat haben wir auch zu der Materie, von der der Raum gebildet wird, ein persönliches, künstlerisches Verhältnis, das nicht ohne Einfluß auf die Gesamtwirkung sein kann. Weder der Künstler noch der ästhetisch genießende Beschauer steht ihr kalt und gleichgültig gegenüber, sondern der eine legt nach Maßgabe seiner eigenen Organisation,

seines eigenen Körper- und Lebensgefühles eine Art lebendiger physischer Kraft und seelischer Ausdrucksfähigkeit in sie hinein und der andere liest sie aus ihr heraus. Nicht als ob wir wirklich an die schweren, durch die Technik bewältigten Massen dabei dächten oder tatsächlich einen steten Kampf von Stütze und Last, eine selbstständige Tätigkeit der Materie zu sehen vermeinten, sondern, ähnlich wie bei der Plastik, mehr im Sinne einer latenten Kraft, die von innen her gleichsam die Glieder schwellt und so einen gewissen Funktionsausdruck gewährt. Gerade hierin ist der freien, schöpferischen Phantasie des Künstlers der weiteste Spielraum geboten, und wie er in der Raumbildung über den bloßen Nutzbau hinaus eine persönliche Empfindung zu verkörpern weiß, so macht er auch diese tektonischen Elemente der eigentlichen künstlerischen Absicht dienstbar, indem er frei und selbständig nach seiner eigenen inneren Vorstellung mit ihnen schaltet. Es wäre also sehr falsch, wollte man die Tätigkeit des Architekten mit der bloßen Bewältigung der Konstruktion für erschöpft halten; im Gegenteil, so wichtig und notwendig diese ist, so beginnt doch die künstlerische Arbeit erst dort, wo die rein konstruktive aufhört, und ein nacktes Zweckmäßigkeitsprodukt in der Architektur ist ebensowenig ein Kunstwerk zu nennen, als eine rohe Naturabschrift in der Malerei oder Plastik. Auch hier also finden wir ein materielles und ein geistiges Element betätigt, deren harmonische Durchdringung erst das Kunstwerk ergibt, und ein praktisches Beispiel kann vielleicht auch dafür einen gewissen Anhalt bieten. — In Ludwig Dettmanns bekanntem Bilde „Morgen ist Feiertag“ (Abb. 140) sehen wir eines jener primitiven hölzernen Glockengerüste vor uns, wie sie an der deutschen Meeresküste gelegentlich als Ersatz der Kirchtürme errichtet werden — ein einfaches Balkengestell, das zu ebener Erde stehend die Glocken trägt, und lediglich die notwendigsten konstruktiven Teile enthält. An sich ist ein solches Gerüst durchaus richtig konstruiert und ganz zweckentsprechend ausgeführt; denn um die Glocken frei schwingend aufzuhängen, so daß sie geläutet werden können, ist wirklich nichts weiter nötig als dieses Balken-

system, und in der weithin frei sich erstreckenden Ebene hört man den Schall schon weit genug, auch wenn er nicht aus großer Höhe ertönt, ja wegen des starken Windes erscheint ein hoher Glockenturm dort nicht einmal besonders empfehlenswert. Trotzdem werden wir die vorliegende Lösung der Aufgabe keinesfalls eine künstlerische



Abb. 140. Glockengerüst in Mecklenburg. Nach Ludwig Dettmanns Bild „Morgen ist Feiertag".

nennen dürfen, denn es fehlt völlig die persönliche Phantasie, die Durchgeistigung des Stoffes, die wir immer wieder als Grundzug alles künstlerischen Schaffens erkannten, und ein Gegenbeispiel macht dies noch klarer. Abbildung 141 zeigt den Glockenturm des gotischen Rathauses in der kleinen französischen Stadt Saint-Antonin, der zu oberst deutlich erkennbar den Glockenstuhl trägt. Es ist

die gleiche einfache Balkenkonstruktion, wie vorhin, und diese ist auch nicht etwa versteckt, sondern offen sichtbar zum Ausdruck gebracht. Aber das Ganze ist einem künstlerischen Gedanken eingefügt, der weit über die bloße Zweckmäßigkeit hinausgeht und dadurch die Bedeutung jedes einzelnen Teiles hebt und betont. Freilich war es zunächst ein Gebot der Nützlichkeit, die Glocken hoch oben aufzuhängen, damit ihr Schall weit über die Dächer der Stadt überall gehört werden könne, aber die Art, wie dies geschehen ist, zeigt dabei eben doch eine selbständige und künstlerische Durchdringung des gestellten Problems. Auf ausladenden Konsolen erhebt sich ein gesonderter Oberbau des Turmes, der zunächst den Raum für den Türmer enthält und darüber den Raum für die Glocken, eine wirkliche „Glockenstube", wie wir es nennen. Das rein konstruktive Balkengerüst fügt sich ungezwungen diesem künstlerischen Gerüst ein, dessen Pfeiler und Säulen das schützende Dach tragen, und die beiden Elemente erscheinen so einfach und selbstverständlich miteinander verschmolzen, daß keinerlei Mißton, sondern ein beruhigendes und befriedigendes Gefühl dadurch entsteht. Zugleich aber ist der ganze Turm damit ein wohldurchdachter klarer Raumorganismus, ja das künstlerische Symbol hochstrebender selbstbewußter Kraft geworden, und sein Erbauer hat mehr damit gegeben, als die bloße technische Aufgabe der erhöhten Aufhängung der Glocken allein es forderte. So zeigt dieser einfache Fall ganz treffend, wie der Künstler die Materie, die Konstruktion, den Zweck — kurz das Naturprodukt auch auf dem Gebiete der Architektur seiner eigenen künstlerischen Vorstellung unterordnet, und wie eben dadurch die architektonische Schöpfung trotz der an sich so starren und unorganischen Stoffe, aus denen sie entsteht, einen ganz persönlichen, lebendigen Ausdruck gewinnen kann, ohne den praktischen Zweck dabei zu verleugnen. Der wirkliche Baukünstler weiß gerade hierdurch seine eigentlich künstlerischen Wirkungen zu erzielen und einer Kirche, einem Rathaus, einem Konzertsaal, einer Schule jeweilig den entsprechenden Charakter zu verleihen; ja man hat gesagt, daß ein rechtes Wohnhaus gleichsam das seelische

Porträt seines Bewohners sein könne. Diese innere Belebung kann sich schon in der Gesamterscheinung eines Bauwerkes klar äußern, und sehr richtig bemerkt Wölfflin*), daß unser Sprachgebrauch höchst bezeichnend sagt: dort liegt die Gemäldegalerie, aber: dort steht der Turm, und daß wir ganz selbstverständlich von dem ernsten, feierlichen, düsteren oder freien, leichten, heiteren Ausdruck eines Gebäudes sprechen, ja wohl gar sagen, das Münchener Finanzministerium „runzle die Stirn" mit seiner derben Rustika über den Fenstern. Aber auch ganz bis ins einzelne hat der künstlerische Geist die architektonischen Formen mit solcher „anthropomorphen" Auffassung durchdrungen und dadurch, nach Ort und Zeit

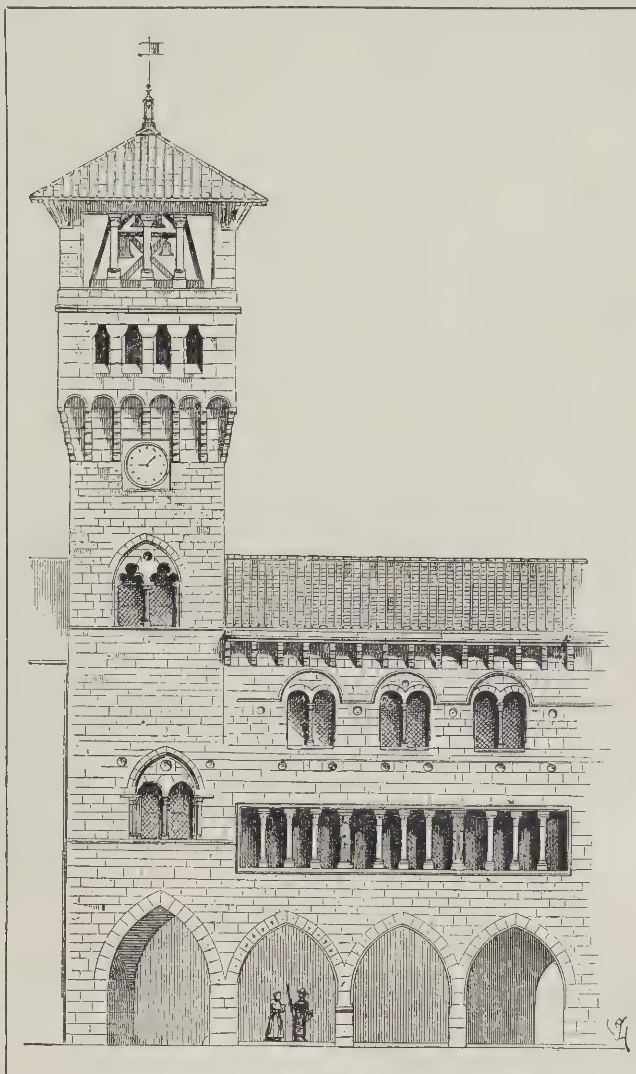


Abb. 141. Glockenturm am Rathaus in Saint-Antonin.

*) Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur, München 1886. Die „Einfühlungs-Theorie" neuerer Ästhetiker wie Th. Lipps u. a. beruht auf diesen kunstpsychologischen Tatsachen.

verschieden, eine Symbolik der Bauglieder herausgebildet, die als deutliche und klar entwickelte Sprache vom Künstler gesprochen und vom Beschauer verstanden wird. So allgemein bekannt diese Tatsache an sich ist, so mögen doch des Zusammenhanges wegen einige Belege dazu auch hier ihren Platz finden. — Das klassische Beispiel hierfür ist und bleibt die antike Architektur, die im griechi-



Abb. 142. Poseidon-Tempel zu Pästum.

schen Tempel ein Gebilde von so reinem und einheitlichem Zusammenwirken aller Glieder zu einem harmonischen Ganzen entwickelt hat, wie es seitdem nicht übertroffen worden ist. Abbildung 142, der berühmte Poseidontempel zu Pästum, veranschaulicht das deutlich. Ein einziges ausdrucksvolles Motiv beherrscht das Ganze: der Gegensatz des schweren, gewaltig lastenden Gebälks und der starken, stämmigen Säulen, die es tragen. Und wie um deren innere, elastische Kraft, mit der sie sich dem Druck von oben

entgegenstemmen, sichtbar vor Augen zu führen, haben sie jene leichte Schwellung des Schaftes und jene weich vermittelnde Rundung des Echinus am Kapitäl erhalten, die einen großen Teil des befriedigenden und selbstverständlichen Eindrucks bedingen, der durch ein solches Bauwerk hervorgerufen wird. Zugleich aber bildet die Säulenreihe in ihrer Gesamtheit eine Art Vermittlung zwischen der freien offenen Wirklichkeit und dem geschlossenen Kern des Tempelinnern; sie öffnet sich gleichsam nach außen und lädt zum Betreten ein. Im Giebel endlich, der doch zunächst nichts anderes ist als das einfache Ergebnis des zum Ablauf des Regenwassers schräg gestalteten Daches, wird zugleich ein wichtiges künstlerisches Element herausgebildet: eine Art Stirn des Gebäudes, durch welche die an sich weniger sprechende Schmalseite doch deutlich als das charakterisiert wird was sie ist, als Hauptfront, als Eintrittsstelle zum Heiligtum, wie dies späterhin mit Hilfe der Skulptur noch weit stärker betont wurde. Die ionische Bauweise hat das Spiel der Kräfte zwischen Säule und Gebälk noch feiner und eleganter symbolisiert, wie Abb. 143 zeigt. An Stelle des einfachen, glatten Echinus des Kapitäls ist die Volute getreten, die sich unter der Last des Architravs förmlich zu biegen und zu rollen scheint und doch wieder die federnde Elastizität einer Spirale besitzt, und auch die Basis versinnbildlicht nochmals den Gegensatz zwischen dem lastenden


Abb. 143. Ionisches Säulensystem (Niketempel in Athen).

Druck und der eigenen Energie der Säule, in dem Wechsel zwischen herausquellendem Wulst und straffer Einschnürung. Mit Bezug auf derartige Erscheinungen kann man also sehr wohl von einer „Kraft- und Bewegungsillusion“ im Bauwerk sprechen, nur darf



Abb. 144. Karyatidenhalle vom Erechtheion in Athen.

man nicht meinen, daß damit das Wesen der Architektur als Kunst erschöpft ist oder der tiefinnere Genuß erklärt wird, den der Anblick eines derartigen Bauwerkes im Ganzen hervorruft. — Von solcher symbolischer Beseelung der Bauglieder bis zur wirklichen Personifikation war kein weiter Schritt, und derselbe wurde auch



Abb. 145. Karyatiden vom Palais Clam-Gallas in Prag.

alsbald getan. Die tragende Säule wurde zum tragenden Menschen, zur Karyatide, wie an der reizenden Vorhalle des Erechtheions in Athen (Abb. 144). Es ist aber wohl nicht überflüssig ausdrücklich darauf hinzuweisen, wie sehr diese Figuren doch Teile des architektonischen Gesamtaufbaues geblieben sind, und in ihrer ruhigen Geschlossenheit ganz den Eindruck vermenschlichter Säulen festhalten, so daß auch sie wie aus schwellender innerer Kraft mühelos das schwere Gebälk tragen. Sehr klärend ist in dieser Beziehung ein vergleichender Blick auf jene gewaltigen Portalfiguren die das Barock so liebte, Menschen von riesiger Gestalt und Muskelkraft, die mit ungeheurer Anstrengung sich gegen die wuchtende Masse des Mauerwerkes anstemmen und in ihrer scheinbar wirklichen Tätigkeit trotz aller Energie der Erfindung und Virtuosität der Ausführung doch leicht einen zu stark bewegten, ja fast beunruhigenden Eindruck hervorrufen, weil sie eben im letzten Grunde nicht mehr rein tektonisch, sondern vorwiegend plastisch empfunden sind, nicht aus der Masse selbst gleichsam organisch entwickelt, sondern zu ihr hinzugefügt und sogar in Gegensatz gebracht wurden, indem sie handelnd ihr gegenüber auftraten (Abb. 145, vom Palais Clam-Gallas in Prag). Die Verschiedenheit des Kunstempfindens zweier Zeitalter kann in solchen Einzelheiten sehr deutlich zum Ausdruck gelangen — hier harmonisches, in sich beruhigtes Spiel der Kräfte, dort unausgeglichene, leidenschaftsvolle Bewegung; wiederum in anderer Weise hat die Gothik sich mit dem gleichen Problem auseinandergesetzt, indem sie die menschliche Figur in das gewaltige Aufwärtsstreben des Ganzen gleichsam mit hineinriß und sie in ihren langgestreckten Proportionen fast zu einem bloßen Teil der Pfeilerbündel werden ließ, wie etwa am Hauptportal der Kathedrale zu Chartres (Abb. 146). —

So haben denn schon die Griechen die symbolische Sprache der Bauglieder, ihre natürliche und ausdrucksvolle Scheidung in tragende und getragene, in sicher fußende und leicht bekrönende Teile, in höchster Konsequenz und zu reinster Wirkung entwickelt, und lange Zeit ist man geneigt gewesen diese eine Sprache für die einzig

richtige und maßgebende zu halten, besonders seitdem Böttichers „Tektonik der Hellenen“ und Sempers Schriften das System in seiner ganzen einfachen Notwendigkeit und Folgerichtigkeit klar vor Augen geführt hatten. Man vergaß dabei, daß auch anderen Völkern seit alters her eine solche Sprache geläufig und eigentümlich gewesen ist; wachsen doch schon beim altgermanischen Hause die Roßköpfe am Dachfirst wie von selbst heraus, um die Bekrönung des Giebels zu versinnbildlichen, und phantastisch geschnitzte Köpfe bezeichnen die Stelle, wo das Ende des Balkens — der Balkenkopf — an unseren Holzbauten zutage tritt, der gotischen Wasserspeier und ähnlicher Personifikationen von Bauteilen gar nicht zu gedenken. Vor allem aber vergaß man dabei nur zu leicht wiederum eins, daß nämlich die tektonische Hülle überhaupt nicht das Wesen des Bauwerkes ausmacht, daß sie also auch demselben nicht beliebig umgelegt werden kann, sondern aus dem gesamten Baugedanken harmonisch entwickelt werden muß und mit diesem nach Ort und Zeit, nach Nationalität und Individualität verschieden sein wird. Hermann Muthesius führt in seiner vortrefflichen Schrift „Stilarchitektur und Baukunst“ sehr bezeichnende Fälle dafür an, auf welche Abwege das



Abb. 146. Hauptportal der Kathedrale zu Chartres.

mechanische Nachbeten fremder Formensprache, sei sie an sich auch noch so vollendet, leiten kann. So komponierte H. W. Inwood in London einen Kirchturm auf die Weise, daß er auf eine Kopie der Säulenhalle des Erechtheions den Turm der Winde in Athen und darauf wieder als Bekrönung das Denkmal des Lysikrates setzte. Zum mindesten aber muß man die fremde Ausdrucksweise nicht nur äußerlich beherrschen, sondern durchweg ihrem Geiste nach durchdringen, sonst verfällt man leicht in so offenbare Stilfehler wie Hansen an seinem Wiener Parlamentsgebäude, wo der hohe Schornstein der Heizung in die Form einer mächtigen ionischen Säule gekleidet ist, auf der nur ein schüchterner, altarähnlicher Aufsatz steht (Abb. 147). Wenn wir uns wiederholen, was oben über die Form des ionischen Kapitäls als Ausdruck seiner Funktion, des Gebälktragens, gesagt wurde, so werden wir ohne weiteres erkennen, daß eben dieses Kapitäl als freie Endigung absolut nicht am Platze ist, daß also ein grober grammatischer Fehler in der Formensprache vorliegt, genau so störend für feinfühlige Naturen, wie wenn jemand im Lateinischen ut mit dem Indikativ



Abb. 147. Schornstein am Parlamentsgebäude in Wien.

konjugiert. Wer heißt uns moderne Menschen aber auch Lateinisch oder Griechisch sprechen, da sich doch so viele erst unserer Zeit eigentümliche Begriffe, wie gerade der Schornstein einer Zentralheizung, in die toten Sprachen ohne Zwang gar nicht übertragen lassen; reden wir wie uns der Schnabel gewachsen ist, so wird uns dergleichen nicht passieren.—

In besonderer Weise hat bekanntlich die Baukunst der römischen Kaiserzeit die griechische Säulenordnung für ihre Monumentalbauten übernommen und sinngemäß verarbeitet, wie wir das am deutlichsten etwa am Kolosseum (Abb. 148) verfolgen können. Zunächst fällt wohl auf, daß die Säulen nicht mehr frei stehen, sondern einen Teil der Wand bilden, der sie als Halbsäulen und Pilaster eingegliedert sind. Der geschlossenen Wand, wie der praktische Zweck dieser Bauten sie forderte, wird dadurch die ganze künstlerische Ausdrucksfähigkeit der Säulenhalle gegeben, der Begriff des Stützens und Tragens auch an ihr klarer und deutlicher zur Anschauung gebracht, als es die bloße glatte Fläche vermöchte. Denn der Ausdruck innerer Kraft bleibt auch mit der Halbsäule, mit dem Pilaster, für uns verknüpft, und beruhigender, klarer ist dadurch die Tatsache versinnbildlicht, daß das Obergeschoß, das Dach, wirklich getragen wird, auch wenn die Mauer an sich dazu vollkommen genügend ist. Natürlich kommt dies nicht nur für den Außenbau, sondern ebenso für den Innenraum in Betracht, der dadurch ausdrucksvolle Gliederung und Charakterisierung empfangen kann. Dem wirklichen Gerüst stellt die Phantasie des Künstlers gleichsam ein ideelles Gerüst des Bauwerkes gleichberechtigt gegenüber, und er erreicht damit eben einen klareren und deutlicheren Eindruck des gesamten tektonischen Aufbaues, als durch die bloße technische Bewältigung der Masse allein. Wir brauchen am Kolosseum nur die wohlerhaltene Außenmauer links mit dem freigelegten konstruktiven Kern rechts zu vergleichen um über diese Verschiedenheit der Wirkung Klarheit zu gewinnen; auch der Architekt kann in seiner Weise, wie der Maler und der Bildhauer, das für ihn Wesentliche betonen und das Nebensächliche zurücktreten lassen. Und noch etwas können wir aus diesem Beispiel erkennen: die verschiedenen Säulenordnungen haben

20*

ihrerseits wieder den Begriff größerer Schwere oder Leichtigkeit angenommen und dienen demgemäß zur Charakterisierung der verschiedenen Stockwerke. Zu unterst die gedrungene, ruhige dorische Säule, darüber die leichtere ionische, und endlich die zierliche, elegante korinthische — eine Symbolik der Bauglieder, die in echt künstlerischer



Abb. 148. Das Kolosseum in Rom.

Ausdrucksweise die beruhigende Empfindung erweckt, daß die Massen nach oben zu leichter werden, daß jedes untere Geschoß das nächst höhere bequem zu tragen vermag.

Die Meister der Hochrenaissance in Italien haben dann später dieses Gerüst von Gesimsen und Pilastern, diese Stufenfolge der Säulenordnungen übernommen und systematisch auf das Höchste ausgebildet, und gerade das Kolosseum war es — neben dem Theater

des Marcellus — woran sie hauptsächlich ihre Studien hierfür gemacht haben. Bramante vor allem, dessen Palazzo Giraud in Rom Abbildung 149 wiedergibt, bedeutet den Gipfelpunkt jener klassischen Kunst, die die vollendete Harmonie auch der äußeren Gestaltung des Bauwerkes, das gemessenste Gleichgewicht der tektonischen Glieder unbedingt erstrebte. Um das zu erreichen, zog man wohl

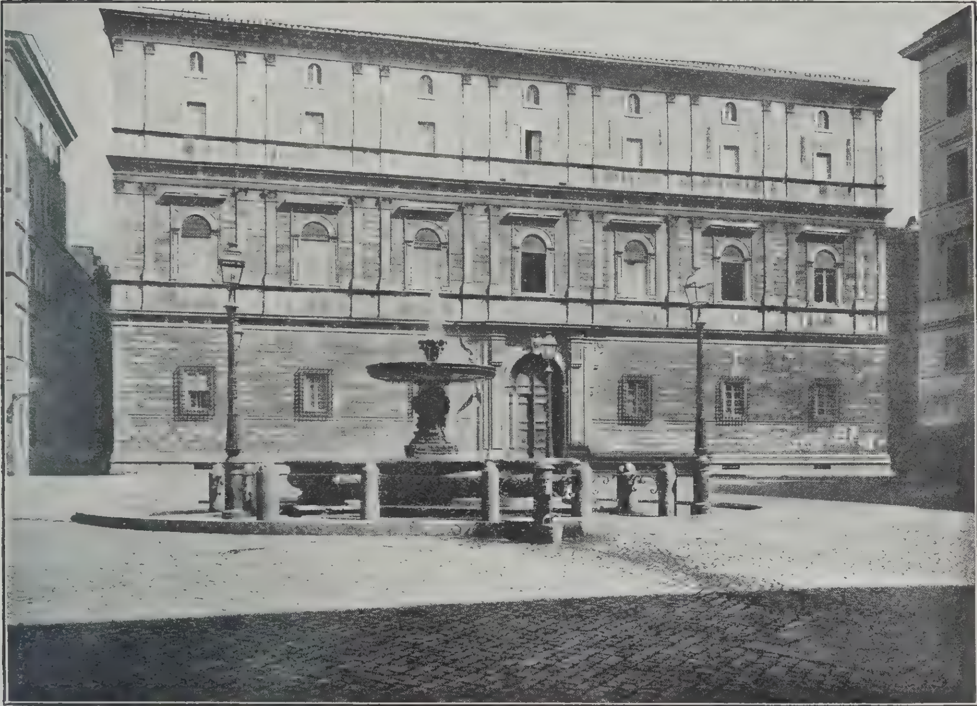


Abb. 149. Palazzo Giraud in Rom. Von Bramante.

selbst, wie in unserem Beispiele, zwei Geschosse durch eine einzige Pilasterordnung zu einer Einheit zusammen, und fast leidenschaftlich wurde die Frage diskutiert, ob das Kranzgesims als Abschluß des obersten Stockwerkes allein oder des gesamten Baues aufzufassen und zu behandeln sei. Man würde jedoch sehr fehlgehen, wollte man solches Streben nur aus der Nachahmung der Antike erklären; die Gesinnung, die sich darin ausspricht, lag vielmehr ebensowohl in

der Zeit selbst, und die Aufnahme aller dieser antiken Elemente konnte nur deshalb so rasch und so selbstverständlich erfolgen, weil der Boden schon wohl dazu bereitet war. Schon die Frührenaissance hat jenes aufsteigende Durchbilden vom Schweren zum Leichteren gekannt, ohne antike Vorbilder dazu benutzt zu haben, und andere Mittel sind es, deren sie sich zu gleichem Ziele bedient: die kräftig sprechende Behandlung der Massen im Ganzen geht der zurückhaltenderen Ausdrucksweise durch einzelne Bauglieder voran. — Betrachten wir daraufhin den Palazzo Riccardi in Florenz, den Michelozzo erbaute (Abb. 150). Auf den ersten Blick unterscheiden sich da die Stockwerke durch den deutlichen Eindruck verschiedener Schwere. Zu unterst die derbe, kräftige Rustika wirkt doppelt so schwer und tragfähig auf uns, als wenn der Stein glatt behauen wäre; der Stein selbst wird dadurch gewiß nicht schwerer, aber die rauhere Oberfläche, die stärkeren Schatten, die Erinnerung an den natürlichen, gewachsenen Felsen rufen eben doch die Vorstellung größerer Kraft und Sicherheit hervor, ein künstlerisches Ausdruckselement, mit dem der Architekt rechnen kann und muß. Das erste Stockwerk ist dann in glatten Quadern gehalten, aber doch noch kräftig gefugt, und erst das obere Geschoß zeigt ganz glatte Mauer. Damit ist eine fortschreitende Durchbildung der Massen von unten nach oben zu immer größerer Leichtigkeit erreicht, und die klare horizontale Gliederung in verschiedene Stockwerke, die durch die glatt durchgehenden Gesimse schon deutlich gekennzeichnet ist, wird noch sehr wirkungsvoll und eindringlich betont. Hierin aber ist schon all das gegeben, was den Renaissancebau als etwas Neues und in sich Geschlossenes allem Vorangegangenen gegenüber charakterisiert, auch ehe noch jenes der Antike entlehnte System von Säulen und Pilastern mit ihm verschmolzen worden war. Es ist in der Tat das Produkt eines neuen Stiles, das wir hier vor uns sehen, und wir werden dies am besten erkennen, wenn wir einen gotischen Palastbau Toskanas damit vergleichen. San Gimignano (Abb. 151) ist das nur selten besuchte eigenartige Städtchen, das uns den Charakter des mittelalterlichen Privatbaues noch am reinsten

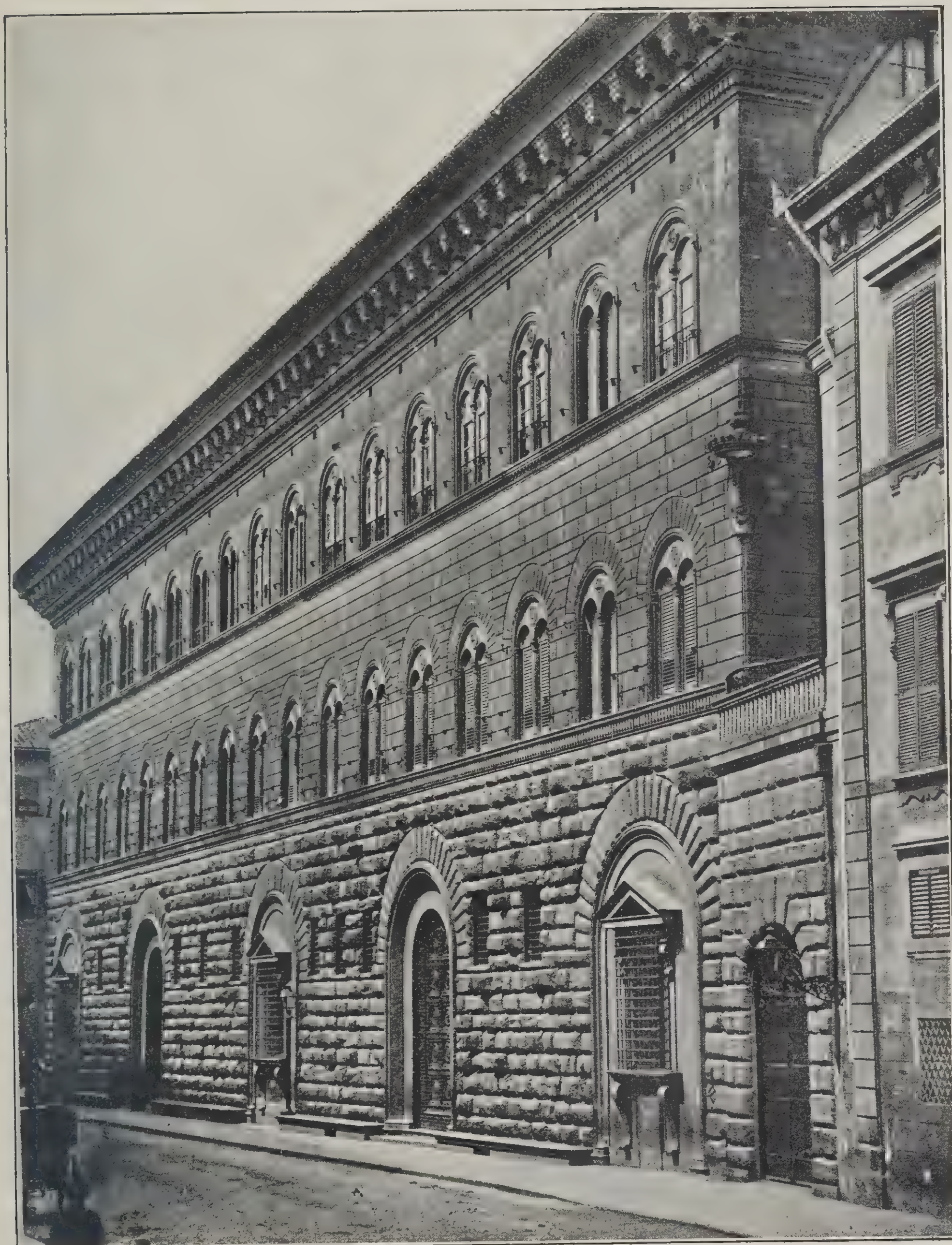


Abb. 150. Palazzo Riccardi in Florenz. Von Michelozzo.

bewahrt hat, und mit seinen zahlreichen ragenden Wachttürmen, die ihm den Beinamen „delle belle torri" eingetragen haben, den Ankommenden schon von weitem so ernst und seltsam begrüßt. Der Palazzo del Podestà in San Gimignano kann denn auch als Typus des alten toskanischen Steinhauses gelten und recht gut zum Ausgangspunkt für unseren Vergleich dienen (Abb. 152). Ein relativ schmales aber hohes, fast turmartiges Gebäude haben wir vor uns, dessen Mauern gleichförmig und ohne jede Gliederung sich erheben; den Abschluß nach oben bildet ein hoher Zinnenkranz, und ein mächtiger viereckiger Turm daneben verstärkt noch den Eindruck des wehrhaften Emporsteigens, der trotzigen geschlossenen Kraft. Es ist eine Festung in der Stadt, zum Wohnen wie zur Verteidigung gleich geeignet, wie es die Zeit steter Parteikämpfe forderte, der Hochsitz einer Macht, die stets durch Waffengewalt bewahrt werden mußte. Es ist ungemein bezeichnend, daß die vornehmen Geschlechter sich damals nicht durch die Pracht und Größe ihrer Paläste, sondern durch die Höhe ihrer Türme zu überbieten suchten; sie wollten einander im wörtlichsten Sinne überragen. Blicken wir nun hiervon zurück nach dem Palazzo Riccardi — welch ein anderes Bild, nicht etwa in den Einzelheiten, sondern in der gesamten Anlage! Überwog in dem gotischen Bau die Vertikale so sehr, daß wir darüber fast die Einteilung in Stockwerke übersehen könnten, so ist hier die Horizontale maßgebend, die Gliederung der Geschosse wie im Innenbau so auch nach außen zum Hauptmotiv geworden. Das Untergeschoß zwar mit den kleinen vergitterten Fensteröffnungen bewahrt noch

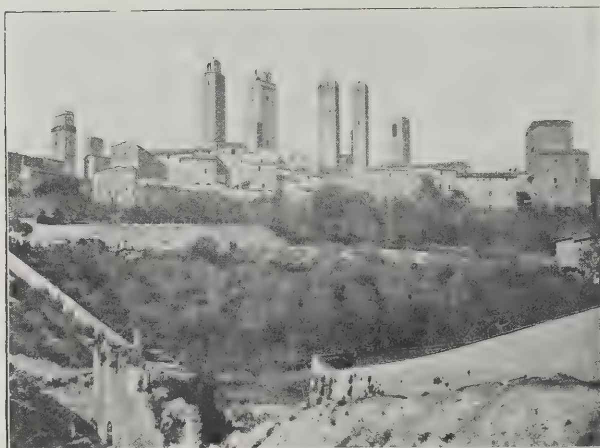


Abb. 151. Ansicht von S. Gimignano.

etwas von dem alten Festungscharakter, der auch damals noch nicht überflüssig war, aber darüber dehnen sich die eigentlichen Wohnräume breit und stattlich aus, und erwecken gerade im Gegensatz zu dem düsteren zurückgezogenen Ernst der gotischen Veste eher den Eindruck stolzen Prunkes, freien, selbstbewußten Heraustretens an die Öffentlichkeit. Eine neue Zeit, eine neue Empfindung, ein neuer Baukörper — ein neuer Stil. Nach diesen grundlegenden Unterschieden müssen wir fragen, und nicht nach einigen Ornamenten und Säulen, wenn wir den Geist der Renaissancearchitektur Italiens verstehen wollen. Sehr anders in Deutschland. Hier ist die Renaissance von Anfang an weniger eine innerlich notwendige, aus der Zeit von selbst herauswachsende Bewegung gewesen, als vielmehr zumeist eine ziemlich äußerliche Aufnahme dekorativer und tektonischer Elemente, wie sie von Italien aus herüberkamen und nun einfach in die heimische Bauweise übertragen wurden, ohne deren Geist wesentlich zu beeinflussen. Der Grundriß und der gesamte Aufbau des alten gotischen Giebelhauses mit seiner unbedingt überwiegenden Vertikalachse blieb unverändert, und die neuen Formen wurden ihm nur als Zierat angeheftet, wie man ja vielfach die alten Gebäude rein äußerlich mit Renaissanceornamenten bekleidete. Abbildung 153 bietet ein gutes Beispiel hierfür, das „Frauenhaus“ in Straßburg. Die beiden hohen und steilen Giebelbauten unterscheiden sich


Abb. 152. Palazzo del Podestà in S. Gimignano.

grundsätzlich durchaus nicht voneinander, obgleich der linke rein gotisch ist, der rechte aber Renaissanceformen zeigt. Der alte zinnenartig „abgetreppte“ Giebel ist hier mit Voluten geschmückt, die gleichwohl das frühere treppenähnliche Ansteigen noch deutlich genug durchfühlen lassen, und obgleich die Stockwerke durch ein System



Abb. 153. Das „Frauenhaus“ in Straßburg.

von Gesimsen und Pilastern bewußt und ausdrücklich geschieden wurden, so bewirkt doch die zunehmende Verjüngung nach oben und die kräftige Betonung der Mittelachse ein so starkes Überwiegen der Vertikalen, daß alle wagerechte Einteilung dagegen nicht aufkommen kann und der Gesamteindruck des Bauwerkes in den maßgebenden Verhältnissen der alte bleibt. Man kann hier also von einem neuen Stil nur in sehr bedingtem Sinne reden, und wirklich ist die

deutsche Renaissance im letzten Grunde nur eine sehr eigenartige Anpassung südlicher Einzelformen an altgewohnte nordische Bauweise; nur an wenigen Orten, wo die italienischen Einflüsse durch engere Berührung und innigere Beziehungen tiefer gingen, wie etwa in Augsburg, kam es zu einer wirklichen Umgestaltung des gesamten baulichen Organismus im Sinne der Renaissance, anderwärts aber, wie namentlich in Nürnberg, blieb die alte Tradition so mächtig, daß noch bis in das späte 16. Jahrhundert hinein Gotik und Renaissance in friedlichem Verein das hergebrachte Giebelhaus schmücken halfen*). Die Raumbildung und Raumanordnung blieb davon ganz unberührt, auch hier wechselten höchstens die Zierformen, das Ganze aber behielt in schärfstem Gegensatz zu der prunkvollen Weiträumigkeit der italienischen Renaissance jenen altgewohnten engen, eingeschränkten, aber traulichen Charakter, den dann die neue deutsche Renaissancebewegung der 1870er Jahre leider öfters in recht mißverstandener Weise zu einer sentimentalen, in unsere Zeit absolut nicht passenden Butzenscheibenromantik verarbeitet hat. Wie sehr noch die späte Renaissancezeit bei uns im Innersten der Gotik verwandt ist, veranschaulicht klar das prächtige, reich dekorierte „Essighaus“ in Bremen, das in Abbildung 154 wiedergegeben ist. Trotz des ganzen aufgebotenen Apparates an Simsen und Säulen, Karyatiden und Obelisken, Voluten und Kartuschen sieht das gute alte Giebelhaus mit dem hohen und steilen, auf den Ablauf von Schnee und Regen berechneten Dach behaglich hinter der klassischen Maske hervor, aller äußerlichen „Stilwandlung“ spottend. Da ist wirklich keine Spur von der üppigen Breitenausdehnung des italienischen Palastes, wie wir sie in Abbildung 150 erkannten, oder von der klaren horizontalen Gliederung in verschiedenartige Stockwerke durch fortlaufende Gesimse und veränderte Materialbehandlung. Nach wie vor herrscht die Höhenachse vor, und so tat der Meister ganz recht, daß er seine Säulenstellungen, gotischen Diensten vergleichbar, mit Verkröpfungen durch die wagerechten Gesimse hindurchführte,

*) Umgekehrt ist in Italien die Gotik niemals so von innen heraus empfunden worden, wie im Norden, und ihre Aufnahme war vielfach ganz äußerlich.

und so dem allgemeinen Aufwärtsstreben sich einordnen ließ. Ein vergleichender Blick auf ein echtes Erzeugnis norddeutscher Backsteingotik, ein Haus in Wismar (Abb. 155), zeigt ganz augenfällig, wie unverändert die alte Gesamtanlage und damit der alte Gesamteindruck beibehalten wurde. Das tektonische Gerüst, die äußere Bauform allein ist es eben nicht, was den Stil eines Bauwerkes bedingt, und es muß sogar leicht zu gefährlichen Abwegen führen, wenn eine fertige Formensprache nur einfach übernommen wird, ohne aus dem inneren Wesen des Bauwerkes hervorzugehen. Die deutsche Renaissance ist dieser Gefahr nicht entgangen, sie hat zuletzt gänzlich die Schale für den Kern genommen und sich in äußerlich dekorativem Scheinwesen erschöpft, das nicht einmal die symbolische Sprache der Bauglieder mehr recht verstand. Niemand bezeichnet diese Entwicklung vielleicht deutlicher, als Wendel Dietterlin in Straßburg (1550—1599) mit seinen bekannten architektonischen Entwürfen, deren einer in Abbildung 156 vorgeführt wird. Da sieht man es denn recht schlagend wohin es führt, wenn der Baumeister von außen nach innen empfinden will, statt von innen nach außen: das ganze Säulen- und Pilasterwerk, das der



Abb. 154. Das „Essighaus“ in Bremen.

Ausdrucksfähigkeit des gesamten Gebäudes dienen sollte, ist Selbstzweck geworden, dekoratives Spiel an Stelle künstlerischen Ernstes, leere Phrase an Stelle wohl überlegter Sprache. Die Säule, deren Ordnungen und Anwendungen man im neuerweckten Vitruvius so eifrig studiert hatte, wurde nun überall angebracht, ob sie nötig war oder nicht, und die Geister, die man rief, ward man nicht mehr los. Unser Bild ist dafür äußerst bezeichnend. Vom Bauwerk selbst erhalten wir keinen Begriff, nur die Dekoration ist es, was den Künstler interessierte, und die ganze freie Säulenstellung rechts, die nur durch ein Gebälkstück mit dem Bau verbunden ist, trägt — nichts, enthält also auch nicht mehr den Ausdruck einer Funktion, sondern ist nur noch Zierwerk, ja selbst auf die Balustrade des Daches ist noch eine Säule hinaufgestellt, die frei in die Luft ragt, ganz im Widerspruch zu ihrer ursprünglichen Bestimmung und nur daraus hervorgegangenen und gerechtfertigten Form. Der Fluch der Säule als Dekorationsstück ist es, was die deutsche Renaissance uns schon in gleicher Weise gebracht hat wie später der äußerlich anempfundene Klassizismus, und wir können uns nicht wundern, wenn uns moderne Architekten zunächst ein kräftiges „Los von der Säule“ zuriefen,



Abb. 155. Gotisches Haus in Wismar.

um zur inneren Gesundheit zu gelangen; denn tatsächlich stand es bei uns lange Zeit nicht viel anders als einmal gesagt worden ist, daß nämlich Vornehmheit und künstlerischer Wert eines Bauwerkes vom großen Publikum nach der Zahl seiner Säulen bemessen wurde, und eine ganze große Richtung unserer neueren Architektur hat uns nur noch darin bestärkt. Eine zufällig herausgegriffene Villa in Bremen (Abb. 157) mag erläutern, was hiermit gemeint ist. Es ist ein stattliches, reichgeschmücktes, ja prunkvolles Gebäude, dessen Mittelbau wir vor uns sehen, fast ein wenig zu palastartig und überdekoriert vielleicht für ein bürgerliches Wohnhaus, aber doch in dem Unter- und Hauptgeschoß durchaus logisch und verständlich — hinter der einladenden offenen Säulenhalle unten liegt ein Gartensaal, hinter dem Balkon und der oberen Säulenstellung der Hauptgesellschaftsraum des Hauses. Aber darüber beginnt nun das Spiel mit leeren, auf der Akademie gelernten Formen: ein mächtiges, verkröpftes Gebälk tritt vor, und

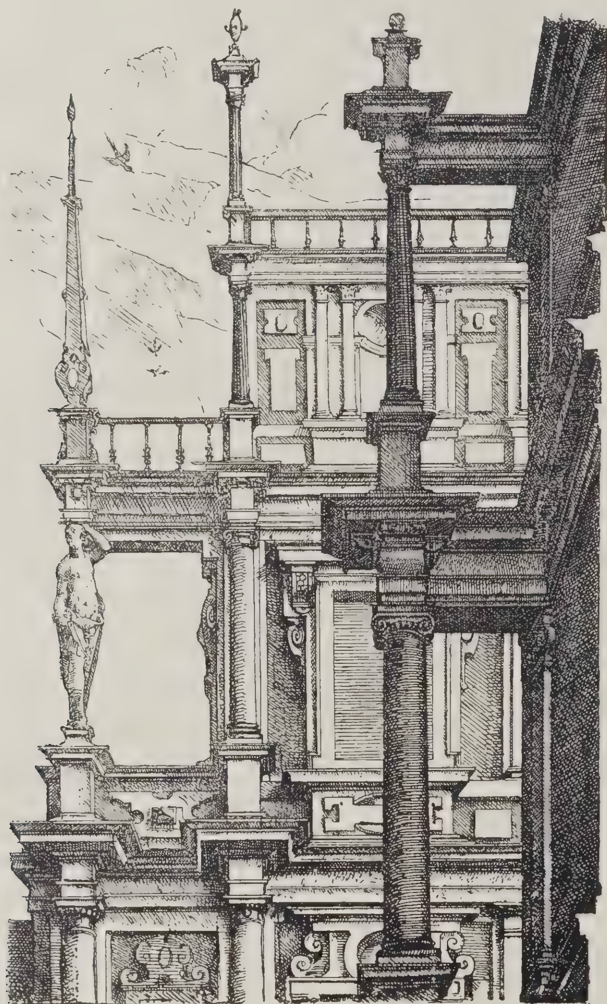


Abb. 156. Wendel Dietterlin, Architektonischer Entwurf.

auf diesem erhebt sich eine raffinierte „Architektur", ein Giebel mit allen Chikanen, der sage und schreibe 28 Säulen und Pilaster enthält, von den Voluten und Obelisken zu schweigen. Und was ist des Pudels Kern? Ein einziges ausgebautes Mansardenfenster, während die ganze übrige Veranstaltung eitel Schein und Dekoration ist, und man durch die vier anderen Fensterbogen nur auf das schräg zurückweichende Dach sieht. Auch hier also sind all diese Säulen und Pilaster nicht der gleichsam selbsttätige Ausdruck von etwas Notwendigem, sondern sie sind um ihrer selbst willen da, und sie bedeuten und tragen nichts weiter als sich selbst, ja in der Mitte steigt auch hier eine Säule unvermittelt und unmotiviert empor, bei der geradezu der ehrliche Dietterlin Pate gestanden haben könnte. Das ist denn doch nicht aus dem inneren Wesen der Aufgabe heraus *entwickelt*, sondern nach erlerntem Rezept *gemacht*, und setzt eine äußerliche Stil-



Abb. 157. Villa in Bremen. (Ende 19. Jahrh.)

architektur an die Stelle echter Baukunst. Es ist vielleicht im herkömmlichen Sinne des Wortes „Renaissancestil", hat aber nicht „Stil" schlechthin, und wenn vergangene Epochen tausendmal Ähnliches gemacht hätten, so brauchten wir ihnen doch gerade dergleichen nicht nachzumachen. Dabei ist das vorgeführte Beispiel längst nicht eins der schlimmsten; der „dekorative" Giebel, hinter dem nichts steckt, ist lange Zeit eine weitverbreitete Modekrankheit gewesen, die wohl durchaus noch nicht ganz überwunden ist, und doch dient er wirklich oft zu nichts anderem, als dem lieben Nachbar Licht und Aussicht wegzunehmen. —

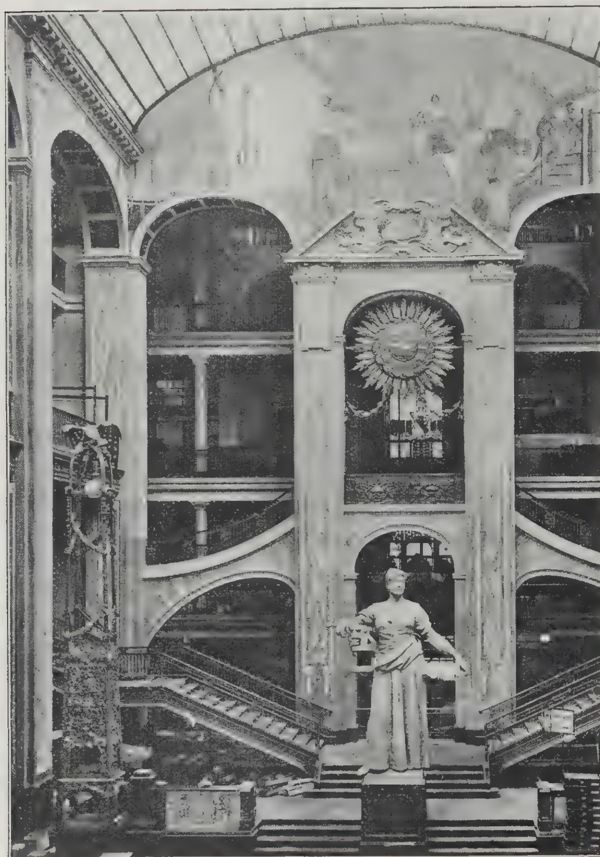


Abb. 158. Warenhaus Wertheim, Berlin. Innenansicht.

Damit soll nun aber keineswegs gesagt sein, daß dem Architekten der Anschluß an historische Stilformen verwehrt werden müsse, vielmehr gilt auch hier der Satz, daß das Wesen des architektonischen Kunstwerkes von innen her, nicht aus der äußeren Hülle begriffen wird. Nicht nur darauf kommt es an, welche Sprache der Künstler spricht, sondern darauf, daß er etwas zu sagen hat und es in klarer Sprache zum Ausdruck zu bringen weiß. So kann denn umgekehrt eine durchaus neue Baugestaltung sehr wohl äußerlich

in bekannten, traditionellen Formen zum Ausdruck gelangen, und ein sehr modern denkender Architekt ist es, der dies in bezug auf die großen neuen Bauaufgaben unserer Zeit, wie Bahnhof, Justizpalast, Geschäftshaus usw. folgendermaßen formuliert hat: „Unsere Grundrisse und Schnitte muß man ansehen und ansehen können, um zu erkennen, was hier ‚Neues' geleistet ist, und zwar ‚Neues' nicht nur auf technischem, sondern auf dem spezifisch architektonischen Gebiete der komplizierten Raumschöpfung und der Zusammengliederung von Raumschöpfungen." Es ist theoretisch möglich, daß ein Bau einen völlig neuen Typus einer modernen Aufgabe repräsentiert und doch in der ganz historisch getreuen Formenwelt der Renaissance sich bewegt; der schreibende oder nicht schreibende Laie aber, der nicht die Schöpfung als Organismus zu begreifen vermag, sieht nur das Akanthusblatt und die Säulenreihe und fängt an zu wehklagen: „Wieder so ein Werk kläglicher Nachbeterei"*). In A. Messels „Warenhaus Wertheim" zu Berlin (Abb. 158 und 159) liegt ein solcher



Abb. 159. Warenhaus Wertheim, Berlin. Außenansicht.

*) Fritz Schumacher, Im Kampfe um die Kunst. Straßburg 1899, S. 16.

Fall in geradezu typischer Ausbildung vor, nur daß hier allerdings das Neue und Eigenartige doch so offenkundig zutage tritt, daß auch weitere Kreise sich von Anbeginn diesem Eindruck nicht zu entziehen vermochten. Kannte man bisher nur das großstädtische Geschäftshaus mit Läden im Untergeschoß und Kontoren oder Wohnungen darüber, so ist hier der ganze große Bau unter vollster Verwertung der neuen erweiterten Möglichkeiten, die die Verwendung des Eisens in der Architektur mit sich gebracht hat, im Innern zu einer einzigen Verkaufsstelle, einem zusammenhängenden System von Galerien ausgestaltet, die nicht sowohl getrennte Stockwerke, als vielmehr eine möglichst günstige Ausnutzung des zur Verfügung stehenden Raumes darstellen wollen, wie unsere Innenansicht gut veranschaulicht, und zwischen denen der Besucher mit Hilfe des Fahrstuhls frei und ungezwungen hin und her zu verkehren vermag. Indem Messel diesen inneren Zusammenhang des gesamten Baues auch äußerlich klar zur Erscheinung brachte, ist er zu einer künstlerisch höchst bedeutsamen neuen und spezifisch modernen Lösung gelangt. Er hat sich von dem hergebrachten Begriff des Etagenbaues ganz losgemacht und mit einer einzigen durchgehenden Pilasterstellung seine Fassade zu einer Einheit zusammengefaßt, die mit den großen dazwischengespannten Fenstern deutlich den zusammenhängenden und allseitig zugänglichen Verkaufsraum widerspiegelt. Es ist unbestreitbar, daß dabei in der Bildung der Pfeiler im Ganzen wie in der Gestaltung der Einzelformen bewußte Anklänge an historische Stilarten, namentlich an die Gotik, vorliegen, aber es ist mit voller künstlerischer Freiheit mit ihnen geschaltet, und sie sind nur zum natürlichen künstlerischen Ausdruck eines durchaus neuen und eigenartigen baulichen Organismus geworden, der durch einige Linienschnörkel neuester Mode durchaus nicht „moderner" geworden wäre. Sehr interessant ist in dieser Hinsicht die Gegenüberstellung mit einem Bau wie dem „Königs-Bazar" in Budapest (Abb. 160). Da haben wir nichts als das alte Etagenhaus mit Läden im Unterstock, keineswegs etwa schlecht, und sehr originell dekoriert, aber die „sezessionistischen" Ornamente dürfen uns auch nicht darüber

hinwegtäuschen, daß eine neuartige Lösung im eigentlich architektonischen Sinne hier doch nicht vorliegt. —

Nach dieser Erörterung der Grenzen zwischen dem Wesen und den Mitteln der Architektur können wir nun auch an die Untersuchung ihrer Grenzen und Beziehungen zu den anderen Künsten herangehen, die wir teilweise in den vorigen Kapiteln schon gestreift



Abb. 160. Königsbazar in Budapest.

haben. Die Architektur ist die strengste und abstrakteste der Künste, und ohne rechte Klarheit über ihre eigensten Hausgesetze durften wir nicht hoffen, ihr Verhältnis zu den Schwesterkünsten wirklich zu verstehen. Dabei ist allerdings nicht zu verkennen, daß die Baukunst in sich selbst die Möglichkeit ganz verschiedenartiger Betrachtungsweisen bietet. Während das Bild, das plastische Werk nur als geschlossene Existenz von außen gesehen werden kann, wird das Bauwerk in dreifacher Art genossen: indem wir es als Raum

betreten und uns von ihm umschließen lassen, oder es von außen als massiges Gebilde empfinden, oder endlich indem wir es mitsamt seiner Umgebung, mit Luft und Licht und Landschaft, als Bild in uns aufnehmen. Die erste Betrachtungsweise ist, wie wohl aus dem bisherigen unzweifelhaft hervorgeht, die rein architektonische, die

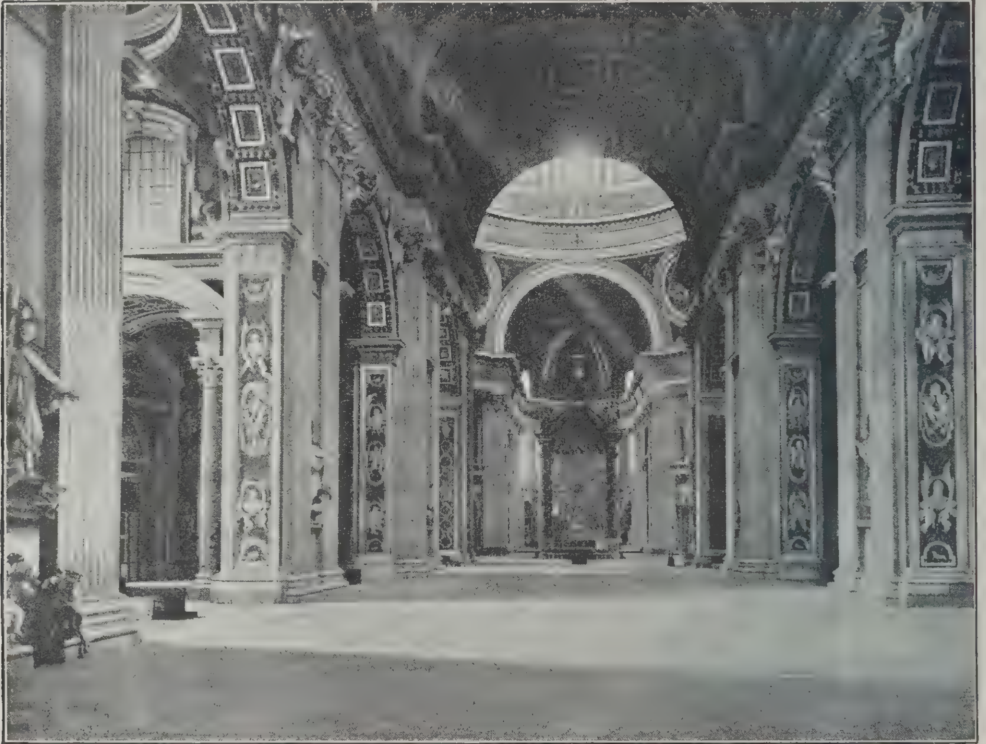


Abb. 161. Die Peterskirche in Rom. Innenansicht.

zweite eine plastische, die letzte eine malerische zu nennen, und diese drei Gesichtspunkte können bei der ästhetischen Betrachtung wohl wechselnd mehr oder weniger in den Vordergrund treten, wie sich auch die einzelnen Künstler und ganze Kunstperioden bald von der einen, bald von der anderen in stärkerem Maße bei ihrem Schaffen leiten lassen. A. Schmarsow hat dies an der Entwicklung des Baugedankens der Peterskirche in Rom scharfsinnig dargelegt: „Vom

Zentralbau Michelangelos zum Langhaus Madernas und zu Berninis Kolonnaden hat sich die architektonische Schöpfung von S. Peter zu einer großartigen Trilogie erweitert, und jeder Teil verkörpert den besonderen Geist seiner Entstehungszeit, dreier grundverschiedener Generationen, wie jeder einer anderen Dimension als



Abb. 162. Die Peterskirche in Rom. Außenansicht.

Dominante gehorcht. Der erste verherrlicht die Höhe, der zweite die Tiefe, der dritte die Breite, und bezeichnet so den Entwicklungsgang, den der Baustil durch alle drei Teile der Architektur genommen: vom Monumentalbau unter dem plastischen Gesichtspunkt, zum Innenraum in rein architektonischer Absicht, und endlich zur Gesamtanlage des Platzes, als Städtebauerin von wesentlich malerischem Standpunkt aus.“ An unseren Bildern (Abb. 161 und 162)

können wir uns leicht selbst von der feinen Beobachtung überzeugen, die in diesen Worten zutage tritt, und wir werden daraus eine wesentliche Grundlage für unsere weiteren Betrachtungen gewinnen. Wir vermögen uns recht zu vergegenwärtigen, wie der allseitig harmonische Zentralbau mit der dominierend darüber emporsteigenden Kuppel, die Türmung und Durchbildung der Massen als solche, ganz nach dem Herzen des Bildners Michelangelo gewesen wäre, wie dann die Zufügung des Langhauses einen völlig anderen Gedanken hineintrug und dem eigentlichen Innenraum eine wesentlich erhöhte Bedeutung, eine weit größere Erstreckung in die Tiefe gab, und wie endlich Berninis geniale Rücksichtslosigkeit das bisher Geschaffene nur als Teil eines Ganzen faßte und jenes wirkungsvolle Gesamtbild schuf, dessen mächtigem Eindruck sich niemand entziehen kann, obwohl die ursprüngliche Idee gänzlich dadurch aufgehoben erscheint.

Die Möglichkeit und Berechtigung dieser drei verschiedenen Betrachtungsweisen also vollständig zugegeben, muß doch an der für alle Künste aufgestellten Forderung der Selbstbeschränkung auch für die Architektur festgehalten werden, an der Forderung, daß sie sich mit den ihr eigentümlichen Mitteln und Wirkungen begnüge und nichts zu leisten versuche, was naturgemäß einer anderen Kunst vorbehalten bleiben müßte. Der architektonische Gedanke der Raumbildung muß vorherrschend und maßgebend bleiben, auch wo die anderen Gesichtspunkte mehr oder weniger stark für den Gesamteindruck mitwirken; drängen diese sich aber übermäßig vor und werden Selbstzweck, wird also das Äußere statt des Inneren zum maßgebenden Faktor oder zum Ausgangspunkt des Schaffens, so entsteht eine stilistische Verwirrung, wie sich an Beispielen im einzelnen klar verfolgen läßt. —

Die Architektur des Barock hat unzweifelhaft eine starke plastische Tendenz, wie auch Schmarsow hervorhebt. Sie schaltet mit den äußeren Massen des Bauwerkes so gewaltsam und selbständig, bringt sie in so willkürliche Windungen und Biegungen, als ob sie knetbaren Ton unter den Händen hätte, und wir haben in der Befreiung der Karyatiden aus tektonischer Gebundenheit zu wirklicher

Handlung (vgl. Abb. 145) schon oben einen besonderen Beleg hierfür betrachtet. Wenn sie dabei in ihren besten Leistungen, namentlich im römischen Barock, durchaus architektonisch blieb und sogar großartige neue Raumgestaltungen, wie die großen Treppenhäuser der Paläste, zu schaffen wußte, so hat sie sich doch auch von Abwegen, von zu starkem Hinübergreifen in das Gebiet der Plastik, nicht frei gehalten. Abbildung 163 zeigt einen solchen Fall, das Zunfthaus der Schiffer an der Grande Place zu Brüssel. Während die unteren Stockwerke wenn auch etwas wild so doch ganz architektonisch aufgefaßt sind, herrscht im oberen Teil des seltsamen Gebäudes vollständig eine ausgesprochen plastische Phantasie. Der Rumpf eines reichgezierten Schiffes jener Zeit ist es, der dem wellenförmigen Gesims entsteigt; Balustraden und Wappen krönen ihn, Kanonen schauen heraus, Schiffs-

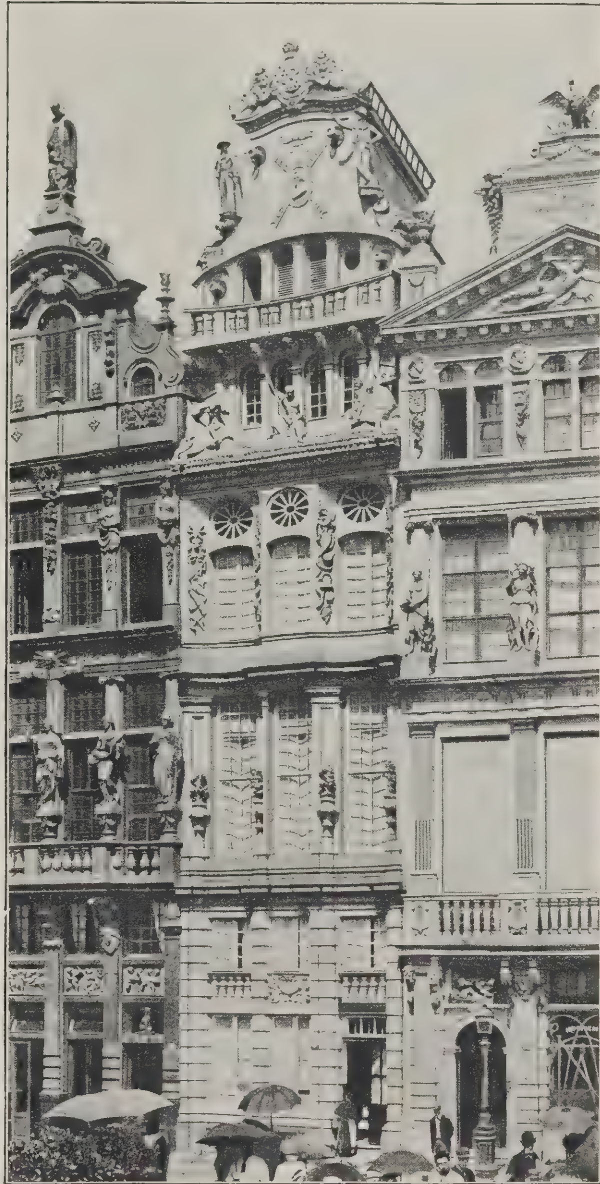


Abb. 163. Zunfthaus der Schiffer in Brüssel.

leute grüßen herunter, und aus den Wogen taucht Neptun von Hippokampen begleitet empor. Gewiß ist das eine durchweg plastische Darstellung, und die eigentliche Aufgabe der Architektur, die Raumbildung, tritt in störender und stilwidriger Weise gänzlich dagegen zurück. Denn für sich allein betrachtet würde man diese oberen Stockwerke tatsächlich kaum mehr als Bauwerk, als Haus, erkennen, und nur ein geringer Schritt trennt dieses Werk noch von der plastischen Attrappe, wie wir sie als Kiosk in Form einer Flasche u. dgl. auf unseren Ausstellungsplätzen sehen. —

Ein wirkliches Grenzgebiet zwischen Architektur und Plastik ist dagegen wohl die Sockelbildung und sonstige architektonische Heraushebung der Monumentalplastik zu nennen, die wir schon S. 277 berührt haben. Man kann vielleicht sagen, daß die Plastik sich dafür die Sprache der Architektur, die Tektonik geliehen hat, um monumental wie sie zu sein und selbständig der umgebenden Natur gegenüber zur Geltung zu kommen. Weit entfernt aber, sich ganz zu vermischen, suchen beide vielmehr gerade in der scharfen Trennung der beiderseitigen Mittel harmonisch zusammenzuwirken; und wenn wir das Denkmal aus dem Grabmal herleiten, so bleibt ja auch ihm schließlich eine raumbildende Grundlage, wie denn selbst die plastisch aufgetürmte Masse der Pyramide als innersten Kern einen Raum, die Grabkammer, birgt. Dies alles kann hier nur angedeutet werden, um zu weiterem Nachdenken anzuregen. —

Wenn wir uns nun dem Verhältnis der Architektur zur Malerei zuwenden, so muß zunächst an das erinnert werden, was schon früher darüber ausgeführt wurde, wie nämlich die Malerei als integrierender Bestandteil eines Raumgebildes sich diesem einzufügen hat, und wie jeder Verstoß hiergegen die Einheit der architektonischen Wirkung zu schädigen vermag (vgl. S. 192ff). Aber auch der Baumeister selbst unterliegt wohl solchen malerischen Anwandlungen, die einem rein architektonischen Stil schlechterdings zuwiderlaufen, und wiederum das Barock gibt uns ein interessantes Beispiel hierfür an die Hand. Francesco Borromini hat im Hofe seines Palazzo Spada in Rom einem Säulengang (Abb. 164) dadurch eine scheinbar größere Tiefe und

Ausdehnung zu geben versucht, daß er die wirkliche Perspektive der Architektur durch eine künstliche Perspektive malerischer Art ergänzte. Indem er von der wirklichen Rundung der Architekturglieder allmählich zu einer reliefartigen Abflachung, von der wirklichen Größe zu beträchtlicher Verkürzung übergeht, und den Boden dementsprechend nach hinten ansteigen, die Decke sich neigen läßt, gelangt er zu einer Wirkung, die nur zum kleinen Teil noch architektonisch, im wesentlichen aber ganz malerisch ist, weil sie wie die Malerei mit der Linienperspektive, mit der Projektion auf die Fläche, arbeitet. So schafft er keine wirkliche Architektur, sondern im besten Falle eine wirksame und höchst geschickte Theaterdekoration*), und wie grob bei Lichte besehen der erreichte Effekt



Abb. 164. Säulenhalle im Palazzo Spada in Rom.

*) Palladio hat tatsächlich auf der Bühne seines Teatro Olimpico in Vicenza ähnliches versucht, was dort natürlich erträglich ist, da es sich eben nur um Theater handelt.

ist, zeigt unsere Aufnahme sehr hübsch: neben die Figur im Hintergrunde des Säulenganges, die durch die perspektivische Täuschung als lebensgroß erscheinen soll, ist ein wirklicher Mensch getreten, und alsbald fällt die ganze Künstelei in sich zusammen. Die Architektur gibt eben nicht, wie die Malerei, die Vorstellung des vertieften Raumes in der Fläche mit Hilfe optischer Mittel, sondern sie bildet wirklichen Raum, und zwar nicht irgendeinen beliebigen Raum, sondern Raum in Beziehung zum Menschen, der auch für die Architektur in besonderer Weise das „Maß aller Dinge“ ist; Raum nicht nur zum Sehen, sondern zum Hineingehen und Sichumschließen lassen. Jede Überschreitung dieser natürlichen Grenzen, wie sie uns, halb spielend zumeist, des öfteren begegnet, bedeutet daher einen stilistischen Abweg, der auf diese oder jene Weise doch schließlich stets als solcher empfunden werden muß.

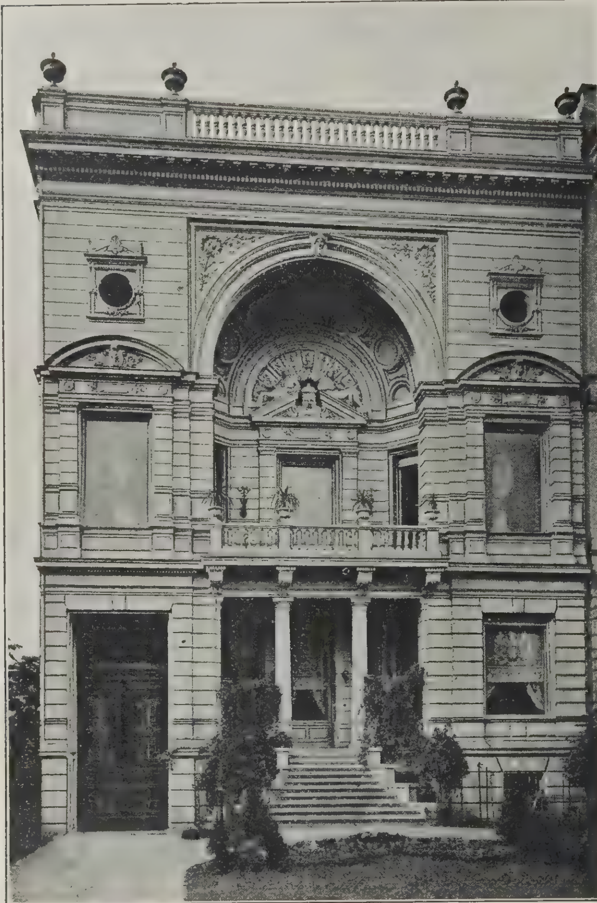


Abb. 165. Villa in Berlin. Fassade.

Aber auch im Äußeren eines Bauwerkes kann, wie eine plastische, so gleichfalls eine malerische Auffassung störend überwiegen, und all jenes Ausgehen von der Fassade, das wir in anderem Zusammenhange schon berührt haben, gehört im letzten Grunde eben hierher,

wobei es ganz gleichgültig ist, ob der Architekt diese seine vorwiegend malerische Idee in architektonischen Formen sauber auf dem Reißbrett aufzirkelt oder sie „modern malerisch" flott in Aquarell hinstreicht. Eine Beispiel der ersten Art bietet Abbildung 165/166, eine Berliner Tiergartenvilla, die wir nur ganz kurz besprechen wollen, um uns nicht zu wiederholen. Das leitende „Motiv" des Architekten war offenbar die große mittlere Öffnung mit dem triumphbogenartigen Aufbau darum; ihr ist alles andere geopfert, selbst die Benutzbarkeit und Bequemlichkeit im Inneren, also der eigentliche praktische Zweck, der doch auch zu den wesentlichen Aufgaben der Architektur gehört. Der Grundriß zeigt das deutlich. Die tiefe Bogennische mit den zu ihrer Unterstützung notwendigen starken Pfeilern nimmt dem dahinter liegenden Raum alles Licht, und auch die beiden Zimmer zu ihren Seiten leiden unter dieser Anordnung. Mit Bangen aber fragt man sich, was für Dunkelkammern gar im Obergeschoß hinter den beiden dekorativen runden Löchern und hinter der geschlossenen Bogennische liegen mögen. Trotz aller architektonischen Einzelformen hat hier also eine malerische Grundidee zur offenbaren Stillosigkeit geführt.

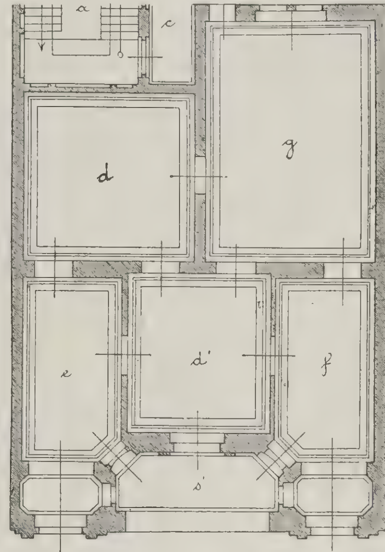


Abb. 166. Villa in Berlin. Grundriß des I. Stockes.

Als Gegensatz hierzu kann ein ganz schlichtes neueres Wohnhaus aus einem Leipziger Vorort gelten (Abb. 167), das ohne große äußere Ansprüche die innere Anordnung klar und logisch zum Ausdruck bringt und dadurch mit den bescheidensten Mitteln doch zu einer eigenartigen künstlerischen und durchaus modernen Wirkung gelangt. Auf eine prunkvolle „Fassadenbildung" ist bei diesem einfach-behaglichen Hause freiwillig verzichtet, und der Architekt hat sich darauf beschränkt, die Verschiedenheit der Räume drinnen

durch entsprechende Anordnung und Ausgestaltung der Fenster, durch die Bildung von Veranda und Erkern, von Giebel und Dach nach außen kenntlich zu machen, und er hat darin gerade die Möglichkeit gefunden, seine persönliche Phantasie frei vom Zwange akademischer Regeln zu betätigen, und dabei innerhalb rein architektonischer Mittel und trotz sparsamster Verwendung von Ornamenten im guten Sinne malerisch zu wirken. Man beachte etwa, wie kräftig das tragende Untergeschoß, nur von der stark betonten Tür und den glatten Fensteröffnungen durchbrochen, gegenüber den reicher und fröhlicher durchgebildeten Obergeschossen wirkt, und wie man sich in die vieleckigen Erkerräume, in die traulichen Zimmer des Hauses schon vom äußeren Anblick her förmlich hineinversetzen kann. Dabei gibt uns dieses einfache Haus gerade im Vergleich mit dem vorigen Beispiel noch eine weitere beherzigenswerte Lehre: es ist wirklich das was es sein will, ein bürgerliches Wohnhaus, nicht ein nachgemachter kleiner Palazzo, wie man so lange in mißverstandener „Vornehmheit" erstrebt hat. Man vergaß dabei, daß ein anderer Zweck auch andere Mittel erheischt, und daß es in seiner Weise auch stillos war, wenn das einfache Wohnhaus den Prunk des Fürstenschlosses vorzutäuschen suchte, wenn man für die bescheidensten Aufgaben einen gewaltigen Formenapparat aufwandte und so gleichsam mit Kanonen nach Spatzen schoß. Alfred Lichtwark ist in seiner bekannten Schrift „Palastfenster und Flügeltür" diesem Unwesen mit Energie und Erfolg entgegengetreten, und es war hohe Zeit dazu. Denn mit dem falschen Prunk war ein weiteres sehr verderbliches Moment in unsere Baukunst eingezogen, die Fälschung des Materiales, die Unwahrheit der Technik, und wir wissen, daß damit wiederum ein Grundsatz aller Künste verletzt, eine natürliche und selbstverständliche Grenze überschritten werden mußte. Denn auch für die Baukunst gilt jener Grundsatz der Ehrlichkeit, den wir schon in der Malerei und Plastik als maßgebend erkannten, weil auch hier die Besonderheit von Material und Technik naturgemäße stilistische Unterschiede mit sich bringt, die darum nicht versteckt oder weggeleugnet werden dürfen. Ein Beispiel für viele,



Abb. 167. Modernes Wohnhaus in Leipzig-Schleußig (Architekt Max Krämer).

um diesen Einfluß des Materiales zu zeigen. Im Regensburger Dom haben wir einen stolzen gotischen Kirchenbau aus Haustein bewundert (vgl. Abb. 138 und 139), und gesehen, wie im Inneren und Äußeren jenes hochstrebende Prinzip der Gotik vorherrscht, und durch jede Einzelform feinfühlig und schmiegsam unterstützt wird. Die feinen Profile der Pfeiler, die knospenden Kapitäle, Krabben und Kreuzblumen, das Maßwerk, die Fialen, die durchbrochenen Turmspitzen — alles das trägt zu dem leichten, aufstrebenden Charakter des Ganzen wesentlich bei, und ist zugleich durch die Ausführung in festem Haustein bedingt. Wo solcher fehlte, wie in der norddeutschen Tiefebene, da mußte das als Ersatz herangezogene Material, der Backstein, notwendig zu einer abweichenden Ausdrucksweise, zu einer veränderten Formenwelt führen. Man konnte mit ihm längst nicht so kühne Konstruktionen wagen, so alle Massen auflösen und nur das aufstrebende Gerüst zur Geltung bringen, wie im Haustein. Es hängt den gotischen Backsteinkirchen, von denen als charakteristisches Beispiel die Marienkirche in Lübeck hier abgebildet ist (Abb. 168) trotz der Verfolgung des gleichen Strebens eine gewisse Erdenschwere an, die nicht ganz überwunden erscheint. Freilich ist die Höhentendenz auch in diesem Bau vorhanden, aber sie wird



Abb. 168. Marienkirche in Lübeck.

durch die wuchtigen Ziegelmassen eher gehemmt als gefördert; anstatt der zierlichen Bündelpfeiler sieht man innen schwere, gedrungene Stützen, und der Außenbau zeigt den gleichen Charakter. Überall ist mehr Mauerwerk, weniger Öffnung, die zierlichen Fialen und

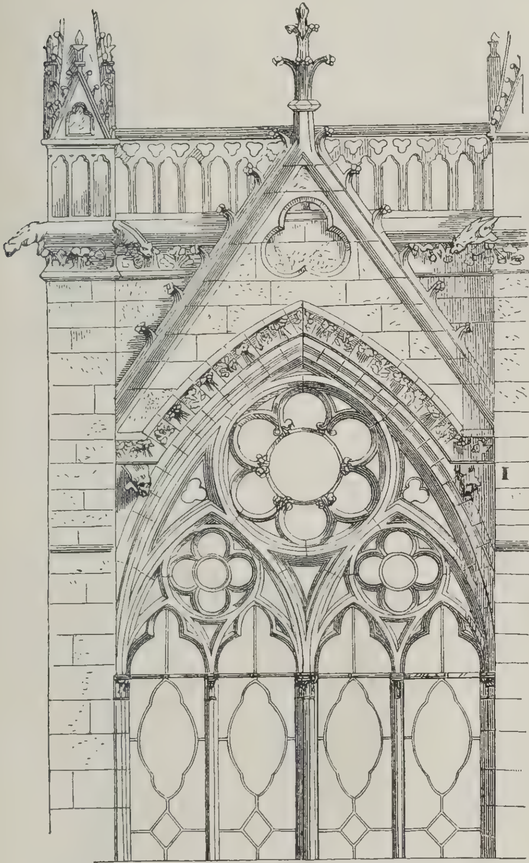


Abb. 169. Wimperge von der Ste. Chapelle in Paris.

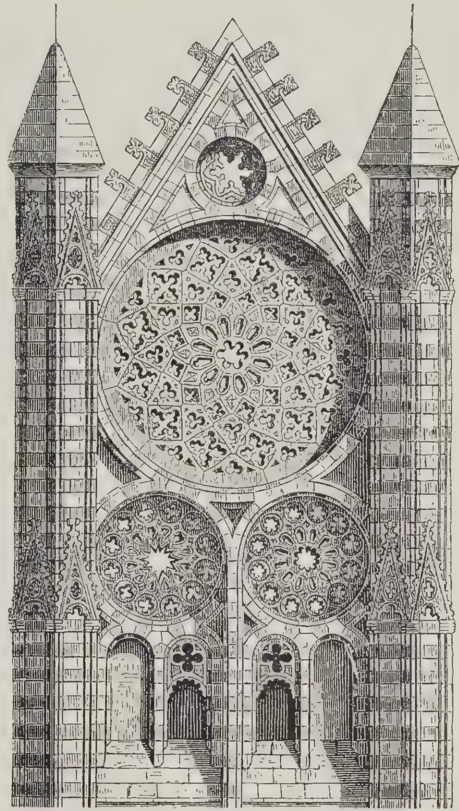


Abb. 170. Wimperge von der Katharinenkirche in Brandenburg.

Wimpergen fehlen ganz, und die schweren massiven Turmhelme an Stelle des luftig durchbrochenen Steinwerkes vollenden den derberen, wuchtigeren Gesamteindruck des Baues. Es ist wohl dieselbe Sprache, aber ein anderer Dialekt, plattdeutsch gegen hochdeutsch, und daß dies klar und offen zum Ausdruck gelangt, ist nicht ein Mangel,

sondern Stilnotwendigkeit, wie es ja schon bei der wirklichen Sprache als eine Lächerlichkeit gilt, hochdeutsch zu reden „met 'ner plattdückschen Schnüß", wie man in Köln sagt. Wo die norddeutsche Backsteingotik den reicheren Zierformen des gleichzeitigen Steinbaues nachstrebte, hat sie dies nie in sinnloser Nachahmung, sondern stets in materialgemäßer Umbildung getan. Eine Wimperge von der Ste. Chapelle zu Paris und eine solche von der Katharinenkirche in Brandenburg (Abb. 169 u. 170) bieten einen guten Vergleich hierfür dar. Was dort frei und leicht und ungezwungen aus dem Stein gleichsam herauswuchs, ist hier schematisch, eng und regelmäßig „in seine Form gepreßt", wörtlich dem technischen Vorgang entsprechend. Die Krabben am Giebel oben sind in ihrer mathematisch eckigen Gestalt äußerst bezeichnend hierfür, und trotz allen Reichtums der Einzelformen versuchen die durchbrochenen Rosetten gar nicht, mit dem freien Spiel des steinernen Maßwerkes überhaupt zu wetteifern, sondern begnügen sich freiwillig mit den Wirkungen, die dem schwerfälligeren Material zwanglos zugänglich sind. Gewiß liegt darin eine ernste und deutliche Mahnung für unsere Tage, denn gerade der Grundsatz der Ehrlichkeit in Material und Technik ist uns, wenn auch nicht in der großen Architektur, so doch

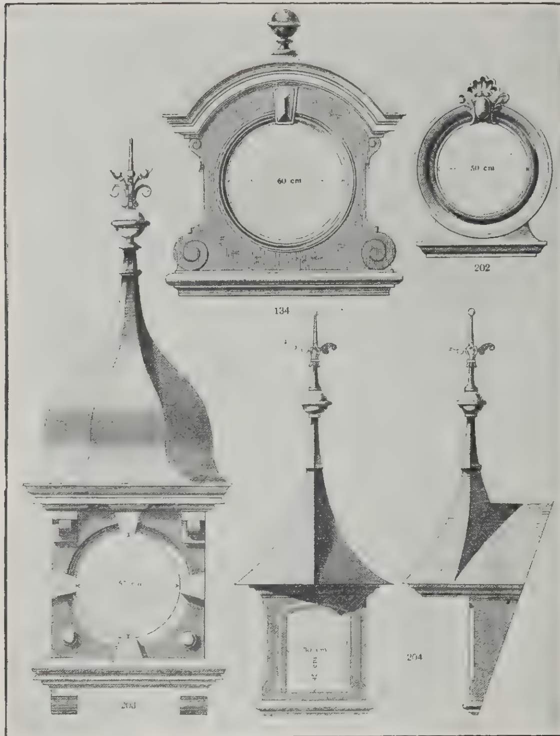


Abb. 171a. Seite aus dem Katalog einer Zinkornamenten-Fabrik.

in der Durchschnittsbaukunst der Gegenwart fast ganz abhanden gekommen, und wir bilden unbedenklich Marmor in Stuck, Sandstein in Zement, Steinornamente in Zinkguß nach, und geben all diesen Materialien Formen, die ihrer Natur nach aus einem ganz anderen Material entwickelt sind und nur diesem zukommen. In Abbildung 171 haben wir zwei Seiten aus dem Katalog einer solchen „Zinkornamenten-Fabrik" vor uns, Mansardenfenster, Türmchen und Konsolen in Renaissanceformen, die ursprünglich aus der Steinmetzarbeit hervorgegangen sind und die nun, mit Farbe bestrichen, tatsächlich Stein vortäuschen sollen. Wohin dann die Anwendung dieser schönen fertig vorrätigen Sachen in lieblichem Verein mit Stuck- und Zementkram führt, können wir in Abbildung 172 betrachten, einem Leipziger Miethaus in „bester Lage", das ich als abschreckendes Beispiel hier verewigen will. Selbstredend soll damit nicht unserer wirklichen Architektur zu nahe getreten werden, die dergleichen verschmäht, aber die Baukunst ist nun einmal eine aufdringliche Kunst, sie steht an den Straßen und ist gar nicht zu übersehen, und so müssen wir uns im Vorbeigehen auch mit solchen völlig minderwertigen Erzeugnissen beschäftigen, zumal dieselben, wenn sie nicht allmählich unterdrückt werden, wohl geeignet sind, bessere Nachbargebäude

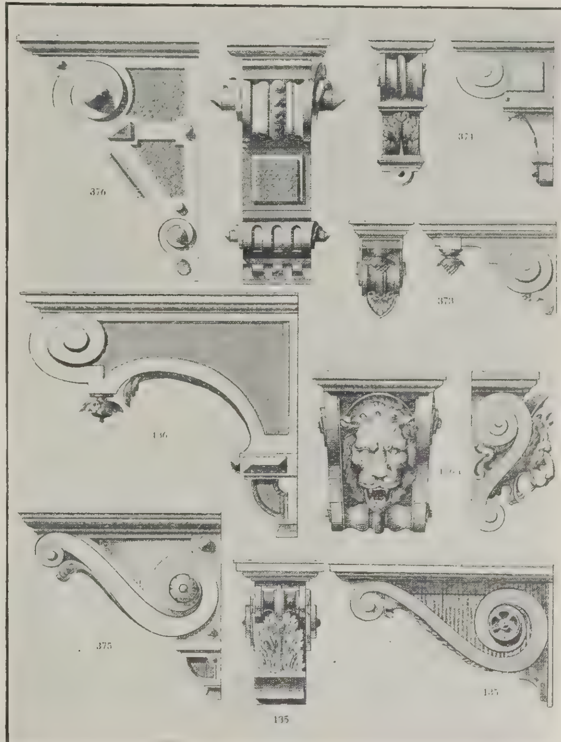


Abb. 171 b. Seite aus dem Katalog einer Zinkornamenten-Fabrik.

empfindlich in ihrer Wirkung zu schädigen. Der Vorgang bei der Entstehung eines solchen „Kunstwerkes“ ist der bekannte: der Erbauer konstruiert sich unter möglichster Ausnutzung des teuren Bodens seine Mietkaserne und überlegt dann, wieviel er etwa noch an die „Verzierung“ wenden kann. Zu echtem Material reicht es nicht, und viel muß es sein, damit es nach etwas aussieht, also — Zinkguß und Zement, und so entstehen dann die sinnlosen Giebel, die Pilaster mit den angeklebten Ornamenten, die aufgesetzten Kugeln, Vasen und das ganze bunte Schnörkelzeug, das eine solide Steinarchitektur vortäuschen will. Auch die berühmte „Muschel“ eines gewissen Möbelstils fehlt als oberer Abschluß nicht, es steht sogar noch ein Obelisk darauf, wir haben's ja dazu; nur schade, daß gerade dieser Aufsatz wenn er wirklich aus Stein wäre sicher herunterfallen müßte, aber in der Blechimitation braucht man sich gottlob nicht um die statischen Verhältnisse des Materiales zu kümmern, dessen Formen man erheuchelt. — Hoffen wir, daß solches Schein- und Lügenwesen



Abb. 172. Miethaus in Leipzig.

allmählich auch aus unseren Alltagsbauten ganz verschwinde, es wird ja nun schon seit Jahrzehnten eifrig von vielen Seiten dagegen gekämpft, und vortreffliche Beispiele der ehrlichen Bekennung eines wenn auch schlichten Materiales sind aller Orten vorhanden. Wiederum unser neues Leipziger Vororthaus (Abb. 167) bedeutet auch in dieser Hinsicht einen Fortschritt. Da ist der einfache Mörtelputz offen eingestanden, und es sind ihm durch kräftige Körnung und durch aufgetragene, gerade dieser Technik vollkommen entsprechende Flachornamente einfachster Form künstlerische Reize abgewonnen, die sich auf keine andere Weise erzielen lassen würden und keinem anderen Verfahren ins Handwerk pfuschen. Diese Art von künstlerisch durchgebildetem Putzbau darf als eine entschiedene Errungenschaft der modernen bürgerlichen Baukunst gegenüber manchen Verirrungen der letzten Jahrzehnte bezeichnet werden, die seither ja bereits nach den verschiedensten Richtungen hin erprobt und ausgebildet worden ist, und an die es anzuknüpfen gilt, wenn wir einmal wieder in größerem Umfang werden bauen können.

Und noch ein Problem drängt sich uns hierbei auf, das schon anläßlich des Messelschen Wertheimbaues gestreift wurde: die eigenartigen Möglichkeiten, die für gewisse Aufgaben im Eisen, meist in Verbindung mit dem Beton, beschlossen liegen. Der Leipziger Hauptbahnhof (Abb. 173) ist eines der schönsten Beispiele hierfür, denn über die rein konstruktive Lösung hinaus ist das Problem dort auch ästhetisch in feiner Weise durchdrungen und bewältigt. War es beim Steinbau die Form, durch die der künstlerische Ausdruck vermittelt wird, so ist es beim Eisen die Linie, und gewiß wird sich niemand dem eigentümlichen Reiz des komplizierten und doch klaren Linienspiels dieser großen Verkehrshalle entziehen können, das tausendfältige Durchblicke, Überschneidungen und Versinnbildlichungen gespanntester Kraft darbietet. Fritz Schumacher gebraucht dafür den sehr anschaulichen Vergleich, daß der Stein gleichsam den Muskeln eines lebendigen Körpers entspricht und ihre Funktionen versinnbildlicht, das Eisen aber dem konstruktiven, tragenden und gliedernden Skelett. Der Steinbau hat, wenn er sich

einem derartigen Gebilde organisch anschließt, auf dessen Formensprache Rücksicht zu nehmen, und der Beton ist dazu besonders geeignet, wie unser Beispiel zeigt, während im Wertheimbau (Abb. 158) gerade diese stilistische Einheit noch nicht ganz erzielt war. Auf solche Fragen müssen wir aber wesentlich mit achten, wenn wir dem Wesen neuzeitlicher Baukunst nahekommen wollen. —



Abb. 173. Halle des Hauptbahnhofes in Leipzig.

Doch wenden wir uns nach dieser notwendigen Abschweifung nochmals der wichtigen Frage nach den Grenzen zwischen malerischer und architektonischer Auffassung zu, die wir noch nicht nach ihrer ganzen Bedeutung erschöpft haben. Ist doch wie in der Plastik so auch in der Architektur vielfach das Schlagwort von einer „malerischen Auffassung" im Schwange, mit dem wir uns noch näher

auseinanderzusetzen haben, um zu erkennen, wie weit dasselbe berechtigt ist, und wo auch seine Grenzen liegen. Betrachten wir zu diesem Zwecke ein Werk dieser Richtung aus der Zeit des großen künstlerischen Umschwunges in Deutschland um die Jahrhundertwende, das ,,Haus Olbrich" in der Darmstädter Künstlerkolonie (Abb. 174). Der Künstler selbst sagte in der Vorrede seines Ausstellungskataloges darüber: ,,Hauptmotiv der Außengestaltung war das warme, schützende Dach mit angehängter Blumengalerie, das große Hallenfenster und der Eingang. Zwischen diesen Momenten löst die stützende Mauer die Aufgabe des Umfassens und Tragens." Das klingt nun ganz schön, aber in Wirklichkeit ist doch die malerische Phantasie auch mit ihm durchgegangen und hat ihm die offenbar angestrebte architektonische Wirkung zum Teil wieder aufgehoben. Das gilt vor allem von dem breiten blaukarrierten Kachelstreifen, der das Haus unten umgibt und in keiner Weise mit dem organischen Aufbau zusammenhängt, sondern rein aus Freude an der malerischen Wirkung herumgelegt ist. Er bringt nicht irgend eine Funktion, etwa die eines tragenden Sockels, zum Ausdruck, sondern ist rein farbig-dekorativ, ja er zerschneidet die stützende Wand eher, als daß er sie zur Geltung bringt. Ganz das Gleiche gilt von der angehängten Blumengalerie unter dem Dach. Weder konnte man auf sie hinaustreten, noch auch die auf ihr stehenden Blumen anders als mit einer besonders konstruierten Gießkanne begießen, und so verstärkt sie noch den Eindruck, daß wir es hier mit der Schöpfung eines Malers, nicht eines Baumeisters zu tun haben. Das Haus Olbrich gehört in die große Kategorie moderner Bauten, die, auf dem Papier erfunden, auch besonders auf dem Papier ganz allerliebst aussahen, weil eben Maler es in erster Linie waren, die diese neue Bewegung ins Leben gerufen haben, wobei ich besonders betonen möchte, daß ich damit die frischen und anregenden Taten dieser Männer und speziell der Darmstädter Künstler nicht etwa im allgemeinen herabsetzen will. Bei der zweiten Darmstädter Ausstellung hat Olbrich sogar, in der sogenannten Dreihäusergruppe, Räume oder Türen, die zu einem Haus gehören, äußerlich als zu einem anderen

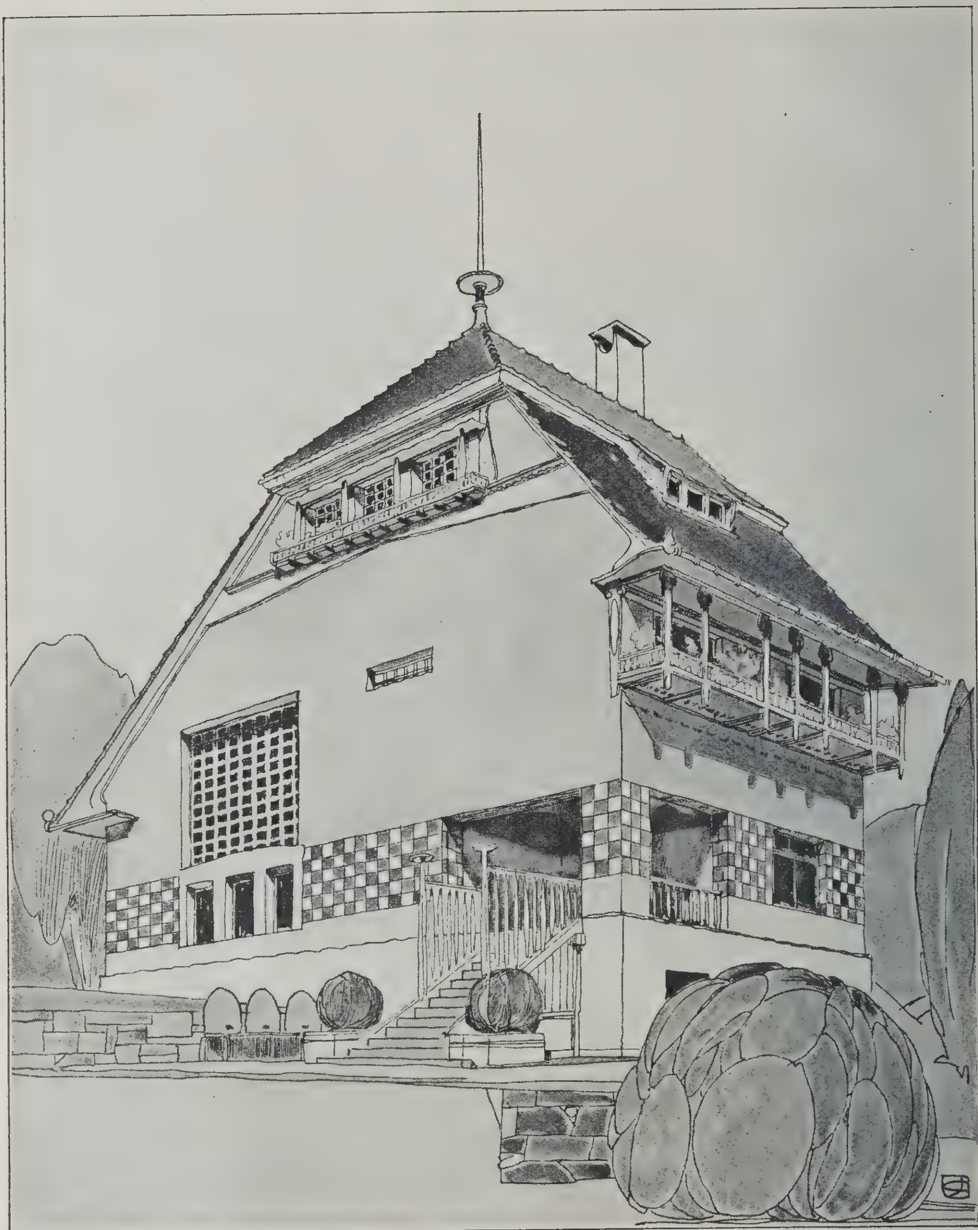


Abb. 174. Haus Olbrich in Darmstadt (Entwurf).



Abb. 175. Haus Behrens in Darmstadt. Aus Deutsche Kunst und Dekoration.

Haus gehörig behandelt, und damit den mathematisch exakten Beweis geliefert, daß er nicht architektonisch, sondern rein malerisch dachte. — Als Gegensatz zu Olbrichs Haus diene das von Peter Behrens (Abb. 175). Es hat von allen damaligen Darmstädter Bauten wohl den meisten Anklang gefunden, und das liegt eben daran, daß es wirklich am reinsten architektonisch empfunden ist. Mag man das immerhin eine Konzession an das Hergebrachte nennen; darum ist es nicht schlechter. Im Gegensatz zu Olbrich tritt nament-



Abb. 176. Das Nationalmuseum in München. Von Gabriel Seidl.

lich das tektonische Prinzip, das hier verfolgt ist, klar zutage: wie die Ecken durch die eigenartigen grünen Wandpfeiler betont sind, die dem ganzen Bau Halt und Stütze zu geben scheinen, wie sich dieses Gerüst auch um Fenster und Türen spannt und das Ganze als klare Verdeutlichung der gesamten Raumbildung einheitlich zusammenholt, wozu auch die Gestaltung des Daches nicht unwesentlich beiträgt. Auch in der Farbe war übrigens das Haus Behrens wohl das beste von allen. Eine gewisse Beschränkung ist ja der

Architektur in der Wahl ihrer farbigen Mittel schon dadurch auferlegt, daß sie in der freien Natur draußen steht und mit dieser zusammenwirken muß, nicht aber in Widerspruch geraten darf, eine Beziehung, von der noch die Rede sein wird. Manche nationale Gegensätze erklären sich aus dieser Rücksicht ganz natürlich, denn was in italienischer Sonne höchst wirksam ist, kann bei uns unerträglich sein und umgekehrt. Auch wird gewiß stets eine dem Material



Abb. 177. Malerische Häusergruppe aus Nürnberg.

von selbst und ungezwungen sich eignende Farbe, wie etwa das Rot des Ziegels und das Weiß des Kalkes, ruhiger und selbstverständlicher wirken, als eine willkürliche Bemalung. Manche der Darmstädter haben das wohl etwas übersehen, so namentlich Christiansen, dessen „Haus in Rosen“ mit dem blau und grünen Dach und den lebhaften roten Ornamenten doch gar zu sehr aus der Landschaft herausschrie. Hier ist die Farbe ein selbständiges Element

geworden, statt der Architektur zu dienen, was wiederum den Maler verrät, während das Haus Behrens vornehm und harmonisch zwischen den Bäumen des Parkes steht, wie alle gute Architektur, und wir erkennen daraus, daß ein rechtes Bauwerk sehr wohl zugleich im besten Sinne malerisch wirken kann, auch wenn es oder vielmehr gerade weil es durchaus architektonisch ist. —

So und nicht anders sind denn auch die „malerischen Baugruppen" aufzufassen, in die man neuerdings gern öffentliche Riesenbauten auflöst, um nicht ins Maßlose und Unübersehbare der Gesamterscheinung zu gelangen. Gabriel Seidls Nationalmuseum in München (Abb. 176) ist dafür vor allem zu nennen, woran sich die neue Berliner Akademie und ähnliche Baukomplexe anschließen. Gewiß ist hier die ganze Anlage, wenn man so will, „malerisch" komponiert, d. h. sie ergibt ein in die Breite erstrecktes, nur im Nebeneinander im Raume zu erfassendes Gesamtbild. Aber jeder einzelne Bauteil ist doch in sich echt architektonisch aufgefaßt und seiner besonderen Bestimmung entsprechend durchgebildet, wie der stattliche mittlere Eingangsbau, die verschiedenen Seitenflügel mit den besonderen Treppentürmen, die kleineren Gartenbauten und Pavillons, und das Ganze ist mit Gärten und Höfen so einheitlich zusammengegliedert, daß hier von einem Überschreiten der Grenzen der Architektur, von einem Überwiegen des Malerischen, nicht die Rede sein kann. Freilich wird hie und da in ähnlichen Anlagen übertriebene historische Spielerei getrieben, die das allmähliche Wachstum eines solchen Baukörpers durch verschiedene Stilperioden willkürlich und äußerlich nachahmt, aber grundsätzlich kann man nicht sagen, daß ein solchermaßen gefaßter malerischer Zug die Architektur als Kunst beeinträchtigt, ja es wäre vielleicht für unsere Großstädte besser, wenn man bei manchen ihrer Monumentalbauten noch etwas mehr diesem Zuge folgte, so namentlich bei den Rathäusern, deren kolossale Größe in einem einzigen Baukörper kaum mehr ästhetisch zu bewältigen ist, und wo das Streben, „alles unter ein Dach zu bringen," fast notwendig zu schrecklich langweiligen gleichförmigen Fensterreihen führen muß. — Natürlich besitzt darum nicht jede malerische

Häusergruppe, wie etwa die aus dem alten Nürnberg hier vorgeführte (Abb. 177), an sich schon architektonischen Wert. Diese Häuser, Türme und Brücken stehen als bloße Nutzbauten im Gesamtbild nicht anders, als ein Berg oder ein Baum oder ein anderes Naturprodukt, und wenn sie uns mit ihren Brettergalerien, ihren hohen Ziegeldächern und ihrem Fachwerk auch noch so malerisch anmuten,



Abb. 178. Das Kapitol in Rom. Von Michelangelo.

so werden wir doch nicht darauf kommen, in ihnen selbständige architektonische Kunstwerke zu erblicken. Ich schalte dieses Gegenbeispiel nur deshalb hier ein, um erneut daran zu erinnern, daß auch bei einer malerischen Baugruppe der entscheidende Faktor, das was die Architektur zur Kunst macht, in der künstlerisch durchdachten, innen und außen harmonisch zur Erscheinung gebrachten Raum-

bildung liegt, und daß alle „plastische“ oder „malerische“ Auffassung nur insoweit hiermit vereinbar ist, als sie auf dieser Grundlage zwanglos erwächst.

Dies gibt uns nun auch die rechte Stellung zu der größten und weitesten Aufgabe der Architektur, zu ihrer Tätigkeit als Städtebauerin. Gerade diese kann in wesentlichen Stücken von malerischen Gesichtspunkten geleitet sein, hier tritt mit Recht der Zusammen-



Abb. 179. Das Maximilianeum in München. Vorderansicht.

hang der Dinge, ihr Nebeneinander im Raum und ihr bildmäßiger Eindruck auf unser Auge in den Vordergrund, und nicht umsonst sprechen wir von einem Architekturgebilde, aber von einem Städtebild. Dabei wird doch jedes einzelne Gebäude, wenn anders es auf den Namen eines Kunstwerkes Anspruch machen will, für sich die Grenzen innehalten, die der Baukunst gezogen sind, und Höhepunkte auch der Architektur als Städtebauerin dürfen wir dort

erwarten, wo echt architektonische Werke von starker Künstlerhand zu einem einheitlichen Ganzen geordnet sind, das man ebensowohl architektonisch wie malerisch genießen kann. Wiederum Schmarsow folgend, führe ich Michelangelos Ausgestaltung des Kapitols in Rom (Abb. 178) hierfür an. Drei monumentale Gebäude, rechtwinklig zueinander geordnet, jedes selbständig und doch zu den anderen in Beziehung, schließen drei Seiten des Platzes ein, der



Abb. 180. Das Maximilianeum in München. Rückansicht.

dadurch, obwohl vorn und oben offen, selbst die Bedeutung eines völlig architektonisch empfundenen Raumes gewinnt, in dem gleichen Sinne in welchem Napoleon den Marcusplatz in Venedig „den schönsten Saal der Welt" genannt hat. Und doch ist das Ganze unter glänzender Ausnützung des Geländes, mit Hilfe der Treppen- und Terrassenanlagen und unter Mitwirkung der Gartenkunst, zugleich zu einem außerordentlich wirkungsvollen malerischen Bild zusammengeschlossen, das sich jedem, der es gesehen, unauslöschlich

als solches einprägt. Jeder Teil ist architektonisch notwendig und berechtigt, und dient doch in seiner Weise zugleich der malerischen Wirkung; es ist echte Architektur und wundervolles Städtebild zugleich. Ein Gegenbeispiel braucht man nicht lange zu suchen: das Maximilianeum in München (Abb. 179) ist ein solches. Zwar wenn man, vom Hoftheater kommend, die breite Maximilianstraße entlang blickt, wird man, je näher man kommt, zunächst immer mehr die geschickte Hand des städtebauenden Architekten bewundern, der mit sicherem malerischen Empfinden gerade dieses monumentale Gebäude als Blickpunkt an dem Abschluß der Straße aufgerichtet hat. Und selbst aus der Nähe noch, vom anderen Ufer der Isar, wirkt es in seiner breiten Hinlagerung über den Anlagen der Uferböschung als ungemein eindrucksvolles Architekturbild. Aber ach, wie sieht das alles aus, wenn wir die Szene von rückwärts betrachten (Abb. 180)! Kaum vermag man hinter den eintönigen und gleichgültigen Kästen die prunkvolle Fassade wiederzufinden, und nur die weit zu beiden Seiten hinausragenden Flügelbauten überzeugen uns davon, daß wir tatsächlich dasselbe Gebäude vor uns haben — freilich auch davon, daß der ganze glänzende Aufbau der Vorderfront nichts war als malerische Kulisse, trügender Schein, daß also hier nicht ein architektonisches Kunstwerk dem malerischen Gesamteindruck des Stadtbildes eingeordnet, sondern ein Bild an sich geschaffen worden ist, das nur äußerlich dem Auge dargeboten wird. Die beiden Seitenflügel vor allem, die zu gar nichts dienen und zu gar nichts zu brauchen sind als zum Ansehen, können nach unserer Auffassung kaum noch mit dem Namen Architektur bezeichnet werden, und so haben wir hier einen höchst bezeichnenden Fall eines malerischen Städtebildes auf schließlich doch stilloser, weil unarchitektonischer Grundlage vor uns; und die Enttäuschung ist um so größer, weil das Ganze sich zunächst so außerordentlich architektonisch gebärdet.

Klar haben wir aber auch an diesem verfehlten Versuch wieder ein schon mehrfach angedeutetes wichtiges Element künstlerischen Städtebaues erkannt: das Zusammenwirken der Architektur mit der

umgebenden Wirklichkeit, mit der Natur. Der malerischen Auffassung, die wir hier als berechtigt erkannten, können ja nicht nur selbständige architektonische Kunstwerke dienstbar gemacht werden, sondern auch Dinge, die mit der Architektur als Kunst im engeren Sinne nichts mehr zu tun haben, einerseits malerische Baugruppen ohne künstlerischen Wert, Mauern, Türme, Brücken u. dgl., andererseits aber auch Bodengestaltung, Flußläufe, Vegetation — kurz, die Natur in ihren mannigfaltigen Erscheinungen. Gerade die Architektur, die strengste und abstrakteste der Künste, verträgt es, mit der wirklichen Natur in Verbindung gebracht zu werden, ja sie erringt im Zusammenklang mit ihr die köstlichsten Wirkungen. Gerade weil es nicht unmittelbare Naturvorbilder wiedergibt, vermag das architektonische Kunstwerk sich neben der lebendigen Fülle der Natur selbständig zu behaupten, und wir haben gesehen, wie sich selbst die Monumentalplastik die Sprache der Baukunst leihen mußte, um es ihr darin gleichtun zu können. Und je mehr das Bauwerk aus der Enge der Stadt hinauskommt ins Freie, je mehr es da draußen eine in sich geschlossene Sonderexistenz führt, als Villa, als Burg, als Schloß, als Kloster, desto mehr wird der Künstlergeist es



Abb. 181. Burg Rheinstein.

in Fühlung bringen mit der umgebenden Natur, mit Berg und Tal, Wald und Fluß, und es wird seine künstlerische Kraft und Selbständigkeit darum nicht einbüßen, ob es nun dem Rücken eines Hügels sich anschmiegt, glänzend im Strome sich spiegelt, oder von Efeu überwuchert unter hohen Bäumen halb versteckt ist; erst wenn die Elemente ihr zerstörendes Spiel damit getrieben haben,



Abb. 182. Villa Doria-Pamphili in Rom.

geht das Bauwerk als Ruine wieder ganz in der Umgebung unter und wird zu einem nur noch vom malerischen Gesichtspunkt aus zu genießenden Gegenstand. Und wenn wir die Geschichte der Architektur als Kunst betrachten, so dürfen wir auch nicht übersehen, was hier nur an einigen bezeichnenden Proben (Abb. 181—183) vorübergehend angedeutet werden kann: mit wie verschiedenem

Gefühl die verschiedenen Zeiten ihre Bauwerke der Natur wirkungsvoll eingefügt haben, wie die Ritterburg den stolzen Felsen noch starrer und unnahbarer macht, wie die römische Villa über breiten Terrassen zwischen ernsten Pinien und anderer südlicher Vegetation sich erhebt, und wie das Rokokoschloß auf spiegelnde Teiche mit künstlichem Wasserwerk, auf zierliche Gartenanlagen mit geschnittenen Hecken und heimlichen Laubengängen hinausblickt, während das

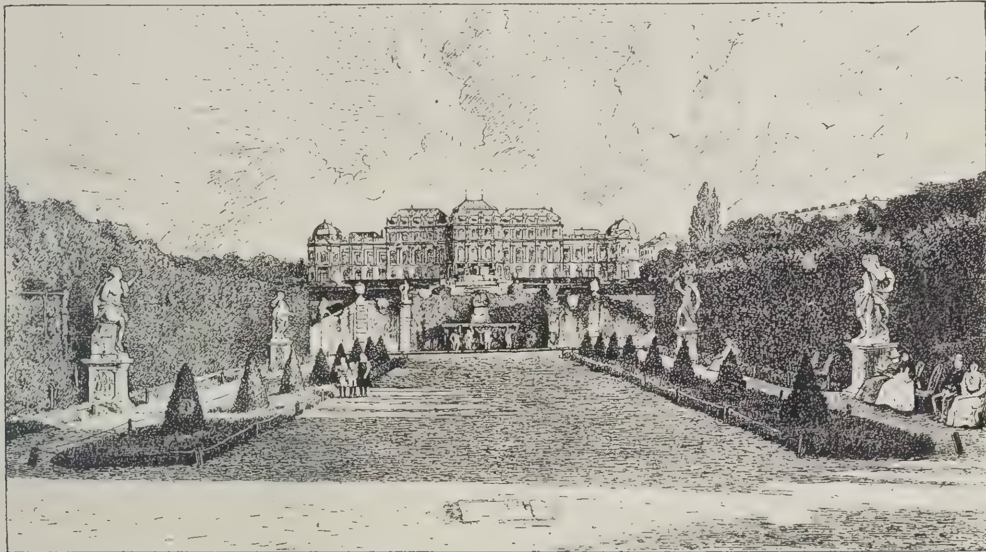


Abb. 183. Schloß Belvedere in Wien.

englische Landhaus sich mit einem Park von raffinierter ,,Natürlichkeit" umgibt. Es sei dabei wenigstens kurz darauf hingewiesen, daß die Gartenkunst ihrerseits in ihren höchsten Wirkungen etwas von der Gesetzmäßigkeit der Architektur besitzt, auch wo sie scheinbar ganz frei gestaltet. So schließt sich der Ring, und es führt die letzte der Künste, ohne ihre Grenzen zu überschreiten, sinnvoll zurück zum Urschoß aller Dinge, dem auch die Kunst entsprungen ist, zu der unendlichen Schöpfung, zur Natur. —

Das Kunstgewerbe als angewandte Kunst.

Es ist ein schöner und richtiger Name, den wir dem Kunstgewerbe neuerlich zu geben pflegen: angewandte Kunst. Nicht bloßes Handwerk, nicht Kunstübung zweiter Klasse, sondern rechte und echte Kunst — angewandt auf die Bedürfnisse des Lebens. Auch wir wollen diesen Zweig darum hier nicht übergehen, wir wir ihm ja in einigen Beispielen aus der Graphik und dem Buchgewerbe ganz von selbst bereits begegnet sind; und gerade die Auffassung als angewandte Kunst gibt uns willkommene Gelegenheit, auch die Anwendung der bisher aus den Tatsachen gewonnenen künstlerischen Grenzen und Grundsätze wenigstens an einigen Beispielen aus dem Kunstgewerbe zu erproben. Dafern sie richtig sind, und dafern das Kunstgewerbe wirklich vollgültige Kunst ist, werden sie sich auch hier bewähren müssen, und das und nichts weiter gilt es im folgenden kurz zu zeigen.

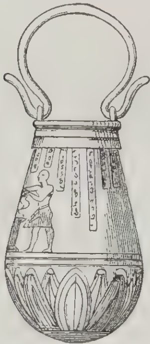


Abb. 184. Ägyptischer Nileimer.

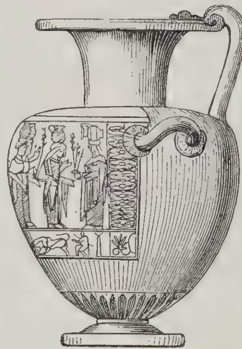


Abb. 185. Griechische Hydria.

Wie bei der Architektur, so ist auch im gesamten Kunstgewerbe ein besonderer Faktor von einschneidender und einschränkender Bedeutung, mit dem wir uns daher auch hier zunächst auseinanderzusetzen haben: der praktische Zweck. Schon Gottfried Semper hat es in seinem „Stil" klar, wenn auch vielleicht etwas einseitig formuliert, daß „jedes technische Produkt ein Resultat des Zweckes und der Materie ist", und ein von ihm als Beleg hierfür herangezogenes Beispiel können auch wir an die Spitze unserer Untersuchung stellen. Er führt zwei antike Gefäße vor, den Nileimer der alten Ägypter (Abb. 184) und die unter dem Namen Hydria bekannte griechische Vase (Abb. 185). Beide dienten dem gleichen Zweck, Wasser aufzufangen, aber unter ganz verschiedenen Bedingungen,

die sich deutlich in ihrer Form widerspiegeln. Der Nileimer ist ein Zuggefäß, um das Wasser aus dem Flusse zu schöpfen; zwei solche Eimer wurden dann an Jochen über der Schulter getragen. Dementsprechend ist die Form, dem Schöpfen und Hängen angemessen, der schwerste Teil liegt unten, der bewegliche Henkel befindet sich oben. Zugleich ist durch die Verengerung des Oberrandes dem Überspritzen beim Tragen vorgebeugt. Anders die griechische Hydria. Sie diente nicht zum Schöpfen aus dem Flusse, das gerade für das Nilland so charakteristisch ist, sondern sie war dazu bestimmt, laufendes Wasser aus Brunnenröhren aufzufangen, wie man aus Bildern auf solchen Gefäßen selbst ersieht. Diesem Zweck ist wiederum ihre Form auf das Glücklichste angepaßt; auf dem eigentlichen Körper der Vase sitzt noch ein trichterförmiger Hals mit weiter Mündung, der das sprudelnde Wasser bequem und sicher aufnimmt, und da das Gefäß auf dem Kopfe getragen wurde, hat es unten eine entsprechende Basis erhalten, während zwei seitliche Henkel und ein rückwärtiger die Hantierung damit erleichtern.



Abb. 186. Fayence-Tasse aus Nizza.

Besonders ist auch zu bemerken, daß der Schwerpunkt hier, im Gegensatz zum Nileimer, in der oberen Hälfte liegt, wodurch bekanntlich das Balancieren erleichtert wird. Beiden Gefäßen sieht man also ihre besondere Bestimmung auf den ersten Blick an, ihre Form erklärt sich unmittelbar schon aus dem Zweck, und es bedarf wohl kaum des besonderen Hinweises darauf, wie schon hierin allein eine gewisse Beruhigung, eine Art ästhetischer Befriedigung liegt. Zu zeigen wie diese durch die sinngemäße Behandlung im einzelnen noch gesteigert wird, bleibt einem späteren Beispiel vorbehalten. Umgekehrt wird jede Form eines Gebrauchsgegenstandes, die offensichtlich dem Zweck widerspricht, bei allen natürlich empfindenden Menschen mit klarem,

unverbildetem Auge Mißbehagen erwecken. Einen herrlichen „Schulfall“ dieser Art führt Abbildung 186 vor, eine Fayence-Tasse aus Südfankreich, wo eine ganze Industrie dieser geschmackvollen Richtung besteht und von den Besuchern von Nizza — leider muß es gesagt werden — reichlich in Nahrung gesetzt wird. Natürlich ist es nur die Sonderbarkeit und Fremdartigkeit, was die Käufer verführt, sich solche Dinge als „Andenken“ mitzunehmen und daheim irgendwo, wahrscheinlich auf dem berüchtigten Bordbrett, aufzustellen, denn zu brauchen sind sie nicht. Unsere Tasse sicher nicht. Man sehe sich nur den umgestülpten Rand an, wie der zum Trinken taugt, und selbst wenn man dazu die Gegenseite benutzen wollte, so kann doch das schreckliche Ding kaum halbvoll gegossen werden. Und wie sich die vielen unmöglichen Ecken und Kanten der Ober- und Untertasse reinigen lassen, danach sei nur nebenbei gefragt. Gewiß wird mir der Leser beipflichten, wenn ich dieses Gefäß als praktisch verfehlt und dadurch zugleich ästhetisch abstoßend bezeichne, aber wer sein Auge schärft, wird alsbald noch so manches Ähnliche, wenn auch nicht ganz so Handgreifliche, in seiner nächsten Umgebung entdecken. In tausend feineren und gröberen Abstufungen zogen sich solche Stilfehler durch unser gesamtes Kunstgewerbe der letzten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts, und erst neuerlich ist auf die stilbildende Bedeutung der klaren Zweckmäßigkeit wieder mit dem rechten Nachdruck hingewiesen worden. Hand in Hand damit ist auch die andere grundlegende Forderung alles gesunden Stiles wieder zu Ehren gelangt, die Forderung der Ehrlichkeit

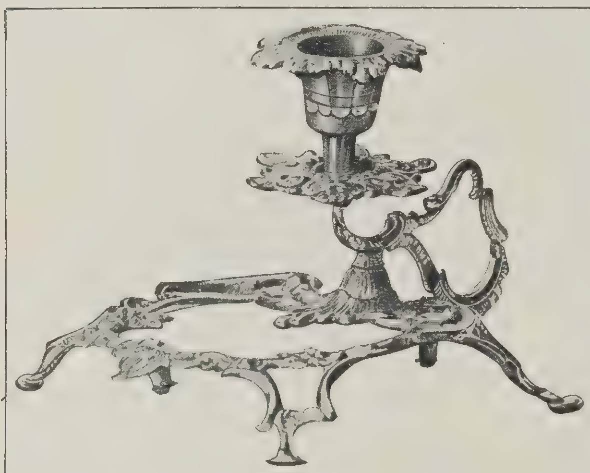


Abb. 187. Unpraktischer Leuchter aus der Zeit der kunstgewerblichen Stiljagd.

in Material und Technik, die gleichfalls lange Zeit fast in Vergessenheit geraten war. Betrachten wir in dieser Hinsicht etwa einen Leuchter aus der noch nicht allzuweit zurückliegenden kunstgewerblichen Vergangenheit (Abb. 187), so sehen wir das Metall (Messing) durch den Guß in allerlei Schnörkel und Formen gebracht, die das Material vor lauter historischen Reminiszenzen kaum mehr als solches erkennen und zur Geltung kommen lassen. Man modellierte Renaissanceformen, die der Steinmetzarbeit entnommen waren, und brachte sie mit Rokoko-Ornamenten zusammen, die der Holzschnitzerei oder Stuckdekoration angehörten, und das nannte man dann auch noch „stilecht"! Dabei ist dieser Leuchter die vollendete Unzweckmäßigkeit, denn er hat Füße, die an jeder Tischdecke hängen bleiben, einen Henkel, der den Finger zerschneidet, und statt ein festes organisches Ganzes zu bilden, besteht er aus zwei äußerlich aneinandergefügten Teilen, die nur durch eine stets wacklige Schraube miteinander verbunden sind. Dieser überladenen, ungesunden Fabrikware gegenüber mußten die einfachen modernen Lösungen der gleichen Aufgabe, wie sie von unseren neueren Künstlern und Handwerkern geboten wurden, geradezu befreiend wirken (Abb. 188). Da sehen wir zunächst eine ganz anspruchslose Technik, die aber dem angewandten Material — Schmiedeeisen — völlig entspricht, und es als solches in bester Weise zur Geltung bringt; da gilt es nicht als Schande, wenn man die Spuren des Hammerschlages sieht. Und damit ist, gleichsam von selbst, auch eine ruhige und deutliche Form erreicht worden, die ganz naturgemäß die drei Bestandteile des Ganzen: Teller, Lichthülse und Henkel, zur Geltung bringt, und endlich eine



Abb. 188. Moderner schmiedeeiserner Leuchter.

sehr bequeme und handliche Zweckmäßigkeit, die besonders in der Gestaltung des Henkels angenehm vom vorigen Beispiel absticht. Materialgemäßheit und Zweckmäßigkeit sind hier mit den einfachsten Mitteln wohltuend vereinigt, und zu solcher Einfachheit und Ehrlichkeit mußten wir erst einmal zurückkehren, um uns auf uns selbst zu besinnen, nachdem wir in Flitter- und Schnörkelkram, vor allem aber in Heuchelei und Imitation fast ganz untergegangen waren. Da wurde der biedere Töpferton in anspruchsvolle Steinformen gepreßt oder als Emailgefäß von Limoges bemalt, er mußte Korbgeflecht oder Holz oder sonst etwas vorstellen, nur nicht sich selbst und sein natürliches Wesen; polierter Stuck mußte Marmor vortäuschen, Papiermaché galt für Metall, Ölpapier für Glasmalerei, und das billige weiche Holz erhielt anstatt eines schlichten farbigen Anstriches künstliche Eichenholzmaserung, eine Unsumme von Barbarei, der wir leider auch heute noch nicht ganz entronnen sind. Hiergegen gilt es vor allem auf der ganzen Linie mit aller Energie anzukämpfen, wenn wir wieder durchweg ein gutes Kunstgewerbe heranziehen wollen, und gerade dazu kann jeder einzelne im täglichen Leben nicht unwesentlich mit beitragen.

Wenn wir uns nun mit den verschiedenen wichtigeren Zweigen des Kunstgewerbes im besonderen beschäftigen wollen, so können wir uns dabei wieder an die drei großen Hauptgruppen künstlerischer Tätigkeit anschließen, denen sie jeweilig am nächsten verwandt sind.

Als ein gewerbliches Sondergebiet der Malerei darf da zunächst die Glasmalerei gelten, die man ja leicht versucht sein könnte, dem hergebrachten Namen entsprechend, einfach für „Malerei auf Glas“, ohne weitere Einschränkung, zu halten. Und doch hat auch sie ihre sehr bestimmten Grenzen, die unmittelbar aus dem Zweck und der ursprünglichen Arbeitsweise hervorgehen. Die Glasmalerei dient ausschließlich dem Schmuck der Fenster, sie ist also in ganz derselben Weise wie die Wandmalerei der Architektur eines Innenraumes eingefügt und muß ihr eingefügt bleiben. Sie war auch von Anbeginn nichts anderes, als eine mosaikartige Zusammenfügung von verschiedenfarbigen Glasstücken zu ornamentalen, später

auch figürlichen Kompositionen, die aber ganz von selbst, eben durch die eigenartige Technik der Bleifassung, stets einen flächigen und streng dekorativen Charakter behielten, den Teppichen und Vorhängen ähnlich, an deren Stelle sie traten. Dies blieb auch bestehen, als später die sogenannten „Überfanggläser" — doppelseitige Glasplatten von verschiedenen Farben, auf denen durch teilweises Ausschleifen der einen Seite ein Wechsel in der Färbung erzielt werden konnte — eine reichere und freiere Formenbehandlung im einzelnen gestatteten. Die Glanzperiode der Glasmalerei, die Gotik, hat konsequent an dieser im vollen Sinne stilgerechten Behandlung des Materiales festgehalten und gerade damit ihre köstlichsten Wirkungen erzielt. Wenn die Riesenfenster der gotischen Dome und die Einschränkung der eigentlichen Bauteile auf das konstruktiv Notwendige doch nicht zur völligen Durchbrechung und Auflösung des Raumes geführt haben, so ist dies zum großen Teile der Behandlung der Glasfenster zuzuschreiben, die den Raum öffnen und doch zugleich abschließen. Dabei war die Begrenzung auf eine relativ einfache Farbenskala gleichfalls nur von Vorteil, denn sie ergab von selbst jenes satte, harmonische und gedämpfte Licht, das wir besonders dort so überaus angenehm empfinden, wo neben den alten Glasfenstern ein „technisch vollendetes" neueres eingesetzt wurde. Denn es muß leider gesagt werden, daß die Verfeinerung der technischen Mittel, die es ermöglichte, auch ohne Zusammensetzung aus verschiedenfarbigem Glas die reichsten malerischen Wirkungen auf das durchsichtige Material zu bannen, große Gefahren in sich barg. Es lag nichts näher, als daß man die Fensterscheibe nun einfach als Bildtafel betrachtete, der man ohne Rücksicht auf die besondere Bestimmung und das besondere Material frei und ungehemmt seine malerischen Ideen anvertraute: und wohin dies führte, zeigt unsere Abbildung 189, ein Glasgemälde aus der Hofglasmalerei F. X. Zettler in München, einen „Aufbruch zur Reiherbeize" darstellend. Das ist denn ein regelrechtes „Bild" mit aller Freiheit malerischer Auffassung und perspektivischer Raumvertiefung, und nur bescheiden erinnert die ornamentale Umrandung

noch an den besonderen architektonischen Zweck. Die Fläche scheint aufgehoben, man blickt ins Freie bis zu der fern auf hohen Felsen sich erhebenden Burg, und das Ganze ist mit vollem Wirklichkeitsstreben auf die nicht durch Bleifassung getrennte, einheitliche Glastafel gemalt, wie sonst auf die Leinwand oder Holztafel; unsere neueren Verfahren erlauben uns ja, die Farben darauf haltbar zu machen. Hören wir nun aber das Urteil eines mitten in der Praxis jener Zeit stehenden, technisch ausgebildeten Fachmannes, das dieser über eine 1893 in Chikago ausgestellte ähnliche Arbeit derselben Anstalt fällte. Ludwig Woseczek, der erste Figurenzeichner der Filiale der Tyroler Glasmalerei in New York, schrieb damals in den Mitteilungen des k. k. österreichischen Museum für Kunst und Industrie in Wien: „Die Firma Zettler hat die Ausstellung sehr gut beschickt. Ein kolossales oblonges Fenster, darstellend die Hochzeit zu Kana, ist in der technischen Durchführung meisterhaft, dagegen sind die Farben etwas kühl. Die Komposition rührt von Prof. Lindenschmit her und ist wohl bewundernswert, trotzdem



Abb. 189. Aufbruch zur Reiherbeize. Glasgemälde von F. X. Zettler.

konnte ich mich des Eindrucks nicht erwehren, daß das Ganze nur als Ölgemälde sich zur Höhe eines vollendeten Kunstwerkes erheben würde, dagegen als Glasmalerei vielen Bedingungen, die die



Abb. 190. Aufbruch zur Jagd. Glasgemälde von A. Lüthi. Aus Deutsche Kunst und Dekoration.

eigenartige Ausführung stellt, nicht entspricht.“ Das ist es in der Tat, worin hier der Fehler liegt, und woran auch unser Beispiel krankt: die mangelnde Rücksicht auf die Besonderheit der Technik. Es

waren auf Glas übertragene Ölbilder, aber keine unmittelbar als solche und nur als solche empfundenen Glasgemälde, und hierin dürfen wir wiederum einen grundsätzlichen Stilfehler erblicken. Ein eigentümlicher Zufall fügt es, daß ich diesem Beispiel ein im Motiv ganz ähnliches Gegenbeispiel gegenüberstellen kann, ein Glasfenster von A. Lüthi in Frankfurt a. M., welches ebenfalls einen Aufbruch zur Jagd darstellt (Abb. 190). Schon ein flüchtiger Vergleich läßt die stilistischen Vorzüge dieses Bildes gegenüber dem vorigen erkennen, und es ist kaum nötig, nach dem Gesagten im einzelnen noch darauf hinzuweisen, wie hier die flächige Behandlung des Ganzen weit besser der dargestellten Aufgabe entspricht. Der Künstler hat bewußt auf ältere Vorbilder zurückgegriffen, aber sie nicht nachgeahmt, sondern nur ihre richtigen und gesunden Grundsätze erfaßt, und das dürfen wir gewiß als Fortschritt begrüßen. Inzwischen ist auch diese Anlehnung an die alten Meister noch überwunden worden, und das alte Prinzip tritt uns in durchaus neuer und eigenartiger Gestalt entgegen, wenn wir die modernen „Kunstverglasungen" — wie man sie jetzt ganz folgerichtig nennt — betrachten. Unsere Künstler wollten wieder das schöne reine Material des kräftig gefärbten Glases voll zur Geltung gelangen lassen, und halten dadurch ganz naturgemäß an der Zusammensetzung aus zahlreichen Stücken und an der Bleifassung fest. Wie sie aber dabei doch in den Formen ganz neu und modern sind und auch durch die Heranziehung neuartiger Gläser, besonders der Opaleszentgläser, durchaus originelle Wirkungen zu erzielen wissen, das kann durch Abbildung 191 wenigstens angedeutet werden, die eines der bekannten Glasfenster von Hans Christiansen vorführt. Hier wird gewiß niemand von einer Nachahmung alter Vorbilder sprechen wollen, und doch sind die gleichen Stilgrenzen auf das strengste eingehalten, an die auch die Alten sich banden; so kann man recht wohl hieran ersehen, wie gerade das Gesetz die wahre Freiheit gibt. —

Auch die Stickerei steht der eigentlichen Malerei außerordentlich nahe, und schon die Römer hatten dafür den Ausdruck „acu pingere", d. h. mit der Nadel malen, eine Bezeichnung, die sich auch



Abb. 191. Kunstverglasung von Hans Christiansen.
Aus Deutsche Kunst und Dekoration.

bei uns in dem Worte „Nadelmalerei" erhalten hat. Aber gerade dieser Begriff kann wiederum leicht zu Mißverständnissen und zu einer Verwischung der naturgemäßen Grenzen führen, wie wir an einer Arbeit solcher Art verfolgen wollen. In Abbildung 192 sehen wir eine staunenswerte Leistung dieser „Nadelmalerei", einen Christus am Kreuz, der 1889 von Mme. Leroudier in Lyon gestickt wurde und sich jetzt im Kunstgewerbemuseum daselbst befindet. Jedermann wird hier zunächst meinen, ein Gemälde vor sich zu haben, so treu und täuschend ist mit den Mitteln der Stickerei eine wirkliche Bildwirkung, ein Raum- und Stimmungseindruck angestrebt worden. Der wolkige Himmel, die Landschaft, die Figur, alles ist mit abertausenden von Stichen, die in ihrer Feinheit und Unregelmäßigkeit kaum als solche erkennbar sind, farbig ausgeführt, so daß wir nicht eine Stickerei, sondern ein Bild zu sehen vermeinen. Aber sollte dies wirklich die Aufgabe dieses schönen Zweiges des



Abb. 192. Christus am Kreuz. Moderne „Nadelmalerei".

Kunstgewerbes sein, sich selbst zu verneinen und mit Aufwand unendlicher Mühe und Zeit etwas zu schaffen, was mit den Mitteln einer anderen Kunst — der Ölmalerei — weit leichter und vollkommener zu erreichen ist? Denn bei genauer Betrachtung ergibt die Ausführung mit der Nadel denn doch schließlich Härten und Ungenauigkeiten der Form, Mängel und Widersprüche in der Farbe, die um so störender wirken, je treuer zunächst der Eindruck eines Gemäldes wiedergegeben war. Sollte also nicht auch hier Zeit und Arbeit und — Geld an eine verlorene Sache verschwendet sein, weil die Stilgrenzen des Gewerbes nicht beachtet wurden? Ich glaube ja, und mit allen ähnlichen Arbeiten, wie wir sie auf unseren privaten und öffentlichen Ausstellungen immer wieder zu sehen bekommen, steht es ebenso. Auch die Stickerei nimmt, gerade wenn sie künstlerisch empfunden ist, Rücksicht auf Material und Zweck, und läßt beides offen und ehrlich zur Geltung gelangen. Das Stoffgewebe, welches sie schmücken aber nicht verstecken soll, läßt sie ruhig als solches bestehen, zeigt unbedenklich seine sich kreuzenden Lagen, und paßt ihre Ausdrucksmittel diesen

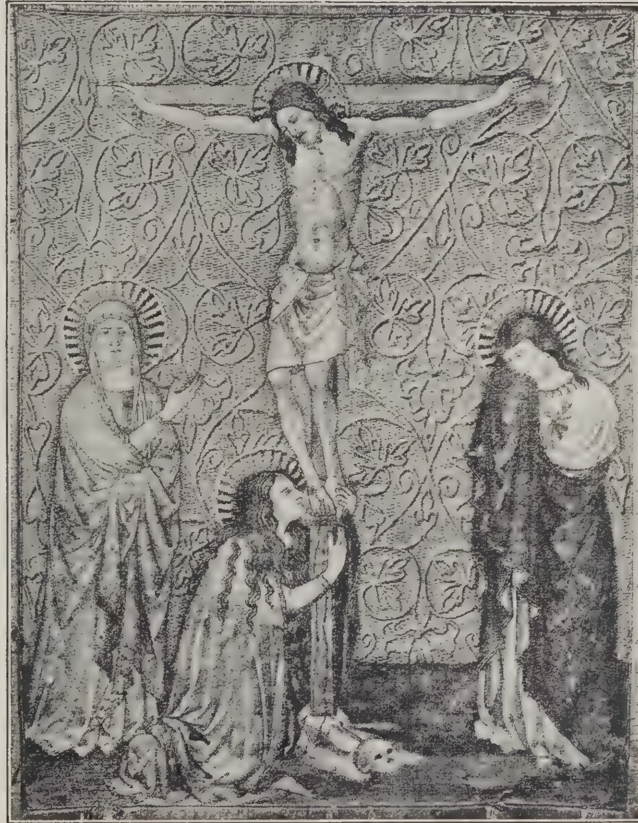


Abb. 193. Christus am Kreuz. Italienische Stickerei des 14. Jahrhunderts.

als einem gegebenen Faktor harmonisch an; gerade damit aber gelangt sie zu dem, was die Nadelmalerei vergeblich erstrebte, zu einem besonderen, nur ihrer Eigenart entsprechenden Stil. In dieser Hinsicht steht jedes beliebige gute alte Kreuzstichmuster, und sei es noch so einfach, über den künstlichsten Leistungen der Bilderstickerei. Daß aber darum der Stickkunst die Darstellung figürlicher Szenen keineswegs verschlossen ist, daß vielmehr auch hierin nur das rechte Stilgefühl klärend und mäßigend einwirken muß, um zu echten Kunstleistungen zu gelangen, das zeigt die hier abgebildete italienische Stickerei aus dem 14. Jahrhundert, die gerade auch eine Kreuzigung darstellt, und sich in Pariser Privatbesitz befindet (Abb. 193). Es ist wohl der Teil eines Meßgewandes, und ganz diesem Zweck entsprechend ist die Behandlung; der Stoff ist nicht als malerischer Bildraum, sondern als dekorierte Fläche gedacht, und so war es auch nicht nötig, ihn durchweg mit der Stickerei zu bedecken und zu verstecken, sondern er tritt offen zwischen dem rein ornamentalen Flachmuster des Hintergrundes zutage. Die Figuren sind ganz flächenmäßig nebeneinander geordnet, und zeigen in ihrer Ausführung gleichfalls deutlich die Spuren der besonderen Technik — die sich kreuzenden Stiche und die als Umrißlinien aufgenähten Fäden. So sehen wir denn hier auf den ersten Blick: das ist eine Stickerei, und zwar eine künstlerisch durchdachte, aber die Enttäuschung, daß wir erst ein Gemälde vermuten und dann doch die Spuren der für diesen Zweck unsachgemäßen Technik entdecken müssen, wird uns erspart. Und das eben empfinden wir mit Recht als stilgemäß. —

Natürlich gilt für die gesamte Textilkunst ganz das Gleiche, und namentlich der Wandteppich unterliegt völlig denselben Bedingungen. Es braucht hierauf nicht noch mit Hilfe besonderer Beispiele eingegangen zu werden, die sich ja jedermann leicht selbst beschaffen kann, und es sei nur besonders auf die feine Zurückhaltung der alten Gobelins hingewiesen, die sich stets ganz als gewebte Fläche darstellten und auch in der Farbe so stark vereinfachten, daß der Gedanke an eine Rivalität mit Gemälden nicht aufkommen konnte.

Auch hierin haben uns gerade die modernen Künstler nach Zeiten des Abirrens wieder auf den rechten Weg gewiesen, während wir ihnen allerdings nicht zu folgen vermögen, wenn sie nun umgekehrt Tafelbilder malen, die im Grunde nichts anderes sind als eingerahmte Wandteppiche (s. oben S. 154). Eine ganz spezielle Aufgabe aus diesem Gebiete mag aber doch um ihres besonderen Interesses willen herausgegriffen sein: der Theatervorhang. Man pflegte diesen früher in herkömmlicher Weise mit einem großen allegorisch-dekorativen Gemälde zu schmücken, wie dies sehr bezeichnend bei dem von Josef Fux gemalten Hauptvorhang des Wiener Hofburgtheaters der Fall ist (Abb. 194). Er zeigt den Bühnenraum gleichsam offen und, wie in einer Vision, von einer bewegten Szene erfüllt. Eine reiche Tempelarchitektur baut sich auf, Wolken ballen sich, und allerlei mythologische Gestalten schweben einher, nach deren Bedeutung im einzelnen wir hier nicht zu fragen brauchen, die aber sicherlich geeignet sind, den Besucher in eine gewisse romantische Theaterstimmung zu versetzen. Das ist also alles ganz schön und recht, solange wir nicht bedenken, daß dies eben der Vorhang ist, der Bühne und Zuschauerraum scheidet; und wenn der Vorhang herabgelassen ist, zwingt uns nichts hieran zu denken, wir können ihn schließlich rein als Bild betrachten, zumal wenn er wie hier der Architektur des Zuschauerraumes rücksichtsvoll angepaßt ist und gewissermaßen den Bühnenraum vorstellt, der in Wirklichkeit dahinter liegt. Der Moment der Enttäuschung und des Zwiespaltes tritt aber unbedingt ein, wenn ein solcher Vorhang aufgezogen wird. Mir persönlich ist es wenigstens stets ein peinlicher Anblick, wenn das schöne Gemälde sich plötzlich in die Luft erhebt, bald nur noch zur Hälfte, zum Viertel, und endlich gar nicht mehr sichtbar ist, während darunter allmählich ein ganz anderer Raum als der des Bildes zum Vorschein kommt. Ich weiß, daß die Mehrzahl des Publikums aus Gleichgültigkeit und Gewohnheit nicht so empfindet; man achte aber nur einmal darauf, und man wird die stilistische Roheit sehr wohl erkennen, die im Aufgehen eines solchen ganz als Gemälde behandelten Vorhanges liegt. — Natürlich ist nichts hieran



Abb. 194. Josef Fux, Hauptvorhang des Wiener Hofburgtheaters.

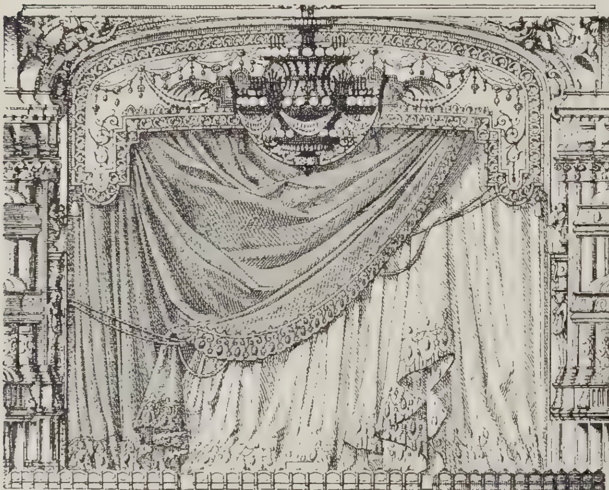


Abb. 195. Vorhang aus der Großen Oper in Paris.

gebessert, wenn man statt dessen einen Vorhang gibt, der mit künstlichen Falten und Posamenten — bemalt ist, wie nebenstehendes Beispiel aus der Großen Oper in Paris (Abb. 195), ja es ist fast noch schrecklicher, wenn all die schönen schweren Falten regungslos und unverändert mit in die

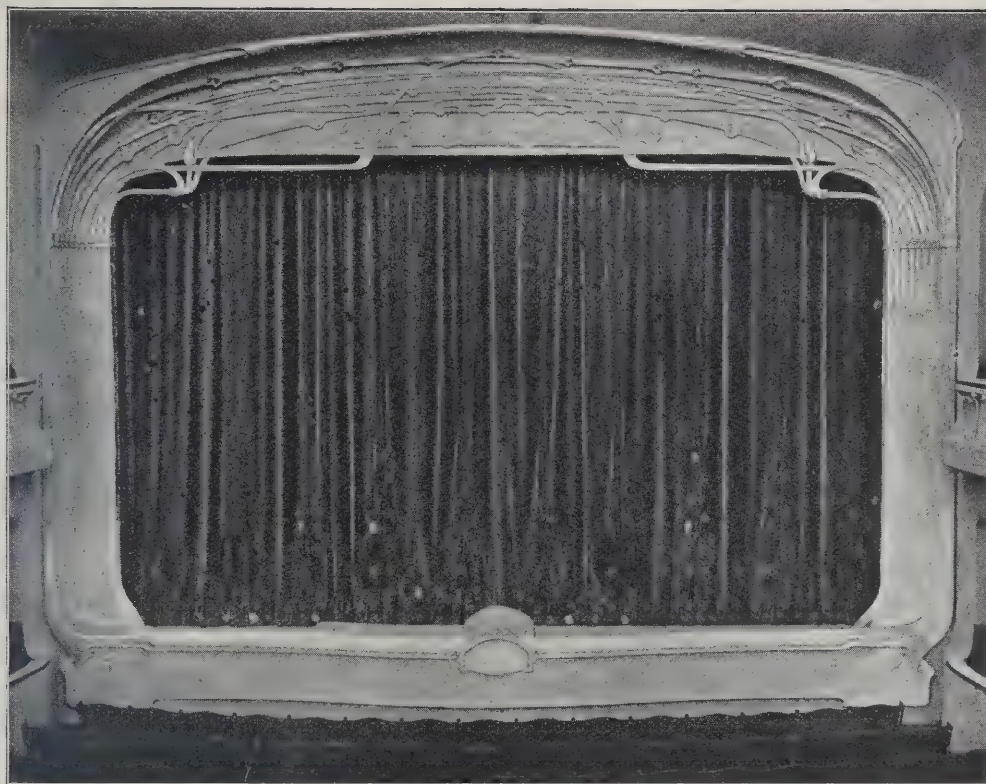


Abb. 196. Richard Riemerschmid, Vorhang im Münchener Schauspielhaus.

Höhe gehen, ihre Lügenhaftigkeit damit unbarmherzig bloßstellend. Es wird an dieser Tatsache dadurch nichts geändert, daß derartige Monstra so überaus häufig sind; Richard Wagner ist es gewesen, der dem gegenüber mit echtem Stilgefühl den einfachen Stoffvorhang mit wirklichem natürlichem Faltenwurf verlangt hat, eine eigentliche Gardine, die nach den Seiten aufgezogen wird, und nichts darstellen will, als das was sie ist: ein Vorhang, der zwei Räume zeitweilig voneinander zu trennen bestimmt ist. Genau so hat Richard Riemerschmid in seinem Münchener Schauspielhause die Sache angefaßt (Abb. 196), und wenn auch gerade in der Bewältigung dieser Aufgabe die alteingewurzelte Tradition nur sehr schwer zu bekämpfen sein dürfte, so muß doch grundsätzlich diese Lösung unbedingt als die glücklichere

bezeichnet werden. Einem Mißverständnis muß aber dabei im voraus begegnet werden: es soll deshalb nun nicht etwa jeder Theatervorhang Riemerschmidsche Ornamente in Applikationsstickerei tragen, wie sie eben gerade in diesen Raum paßten, vielmehr kann auch der Zugvorhang Gelegenheit zu verschiedenartigster Ausschmückung bieten, und selbst romantische Seelen, die gern eine kleine Allegorie beibehalten möchten, werden dabei noch auf ihre Rechnung kommen. Denn auch hier wollen wir uns nicht an einzelne Äußerlichkeiten halten, sondern das Ganze zu erfassen suchen. —



Abb. 197. Majolika-Vase mit bildmäßiger Bemalung.

Den Übergang von der Malerei zur Plastik im Kunstgewerbe bildet die Vereinigung beider, das runde Gebilde mit farbigem Schmuck, und es gilt nachzuweisen, daß die oben festgestellten Bedingungen der Farbigkeit in der Plastik auch hier sinngemäß ihre Geltung behalten. Wenn wir früher erkannten, daß die Farbe bei einem plastischen Werk nicht als Selbstzweck, sondern nur zur Hervorhebung und Unterstützung der Form auftritt, und daß sie andererseits das Material nicht verdecken und ertöten darf, so muß dies auch im Kunstgewerbe sich bewähren, dafern dieses wirklich

den gleichen Gesetzen gehorcht wie die „große Kunst". Ein Beispiel soll auch hier sprechen. In Abbildung 197 und 198 sind zwei urbinatische Majolika-Vasen aus dem 16. Jahrhundert einander gegenübergestellt, die trotz der gleichen Zeit und des gleichen Ortes der Entstehung und bei fast völliger Übereinstimmung der Form eine grundsätzlich verschiedenartige Dekoration aufweisen. — Bei der einen ist der Körper der Vase geradezu als Bildfläche aufgefaßt und ganz malerisch mit einer mythologischen Szene geschmückt, ohne besonders auf die Form des Gefäßes Rücksicht zu nehmen. Das ist sehr gut angängig, soweit die nur wenig gewölbte mittlere Partie der Vase in Betracht kommt, welche friesartig von der Komposition umzogen wird. Oben und unten aber, wo die Umrisse sich stärker zu runden beginnen, führt dieses Dekorationsprinzip sofort zu Unklarheiten und Unmöglichkeiten. Zwar hat der Künstler die Grenze recht wohl gefühlt, und durch zwei herumlaufende Bänder eine Art von mittlerem Streifen abgeteilt, der das eigentliche Bild



Abb. 198. Majolika-Vase mit dekorativer Bemalung.

enthält, aber dann nimmt er selbst doch wieder keine Rücksicht hierauf, und läßt seine Darstellung unbedenklich durch diese Begrenzungslinien hindurchschneiden, wie es ihm zufällig paßt. So kommt denn oben links die kleine Berglandschaft recht unorganisch heraus, und besonders macht sich dies im unteren Teil störend bemerkbar, wo die Quelle des Flußgottes herausströmt, und das Wasser nun, der Biegung des Gefäßes folgend, geradezu nach rückwärts fließen muß. Namentlich aber wird durch diese Dekoration die Form der Vase durchaus nicht betont und hervorgehoben, sondern eher verwirrt und im Eindruck gestört, und wieder ist es die schräg durchschneidende Linie des Wasserstromes, die sich auch in dieser Beziehung unangenehm fühlbar macht. Anders bei unserem Gegenstück. Auch hier ist zunächst, durch breite Ornamentbänder, ein Mittelstreifen klar und deutlich abgeteilt, diese Teilung aber wird streng eingehalten und der zwischenliegende Raum durch Grotesken-Ornamente nur belebt, nicht durchbrochen, wodurch zugleich das einfache Material des Untergrundes um so deutlicher zur Geltung kommt. Oben und unten aber folgt die Dekoration feinfühlig der Form, und namentlich der untere Teil zeigt im Gegensatz zum vorigen Beispiel recht augenfällig, wie die zweckmäßige Gestaltung durch den Schmuck noch betont und verdeutlicht werden kann; das ist gleichsam ein tragendes Gestell, das von unten um das Gefäß herumgreift, und die sichere Tragkraft des Fußes anschaulich weiterklingen läßt, indem es

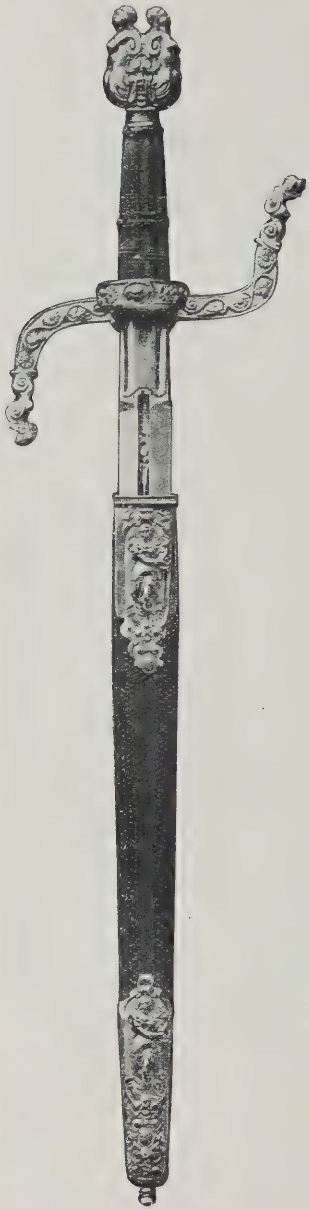


Abb. 199. Deutscher Dolch aus dem 16. Jahrh.

zugleich die Form der Vase an dieser konstruktiv so wichtigen Stelle für das Auge klar heraustreten läßt. Und darin liegt der offenbare stilistische Vorzug dieser Vase vor ihrer Gefährtin. —

Daß die Plastik im übrigen dort, wo sie als eigentliche Figurenbildnerin im Dienste des Kunstgewerbes auftritt, den gleichen Bedingungen unterliegt, die sie als freie Kunst einhält, ist zu selbstverständlich, um noch besonders ausgeführt werden zu müssen; wenn wir dort eine Vermischung mit malerischen Mitteln oder eine materialwidrige Behandlung als störend empfanden, so werden wir sie hier nicht gutheißen. Immerhin sei kurz daran erinnert, daß das Kunstgewerbe mit einer Reihe von Materialien für den plastischen Ausdruck arbeitet, die der Plastik sonst fremd sind, wie z. B. Elfenbein oder Porzellan, und daß diese Stoffe wiederum jeweilig eine besondere Ausdrucksweise verlangen oder gestatten, mit der von vornherein gerechnet werden muß. Namentlich greift aber auch hier der praktische Zweck mäßigend und stilbildend ein, und zwar mit einem ganz eigentümlichen Erfolg, über den man sich vielleicht oft nicht genügend klare Rechenschaft gegeben hat. Auch die Plastik nämlich ist als kunstgewerbliches Element in weitaus den meisten Fällen auf die Flächendekoration angewiesen, und so überwiegt hier ganz von selbst ihr sonst vielfach bescheiden zurückstehendes Sondergebiet, dessen Wesen wir ausführlich zu ergründen suchten, das Relief. Nur ganz vereinzelte und bevorzugte Stellen gestatten es, an Gebrauchsgegenständen plastische Freifiguren anzubringen, meist muß sich der Schmuck einer Fläche oder doch einer gegebenen Form anpassen, und nur das Relief ist imstande, dabei schmiegsam überall zu folgen, die Gebrauchsform also zu schmücken und doch als solche bestehen zu lassen. Abbildung 199 zeigt einen deutschen Dolch



Abb. 200. Jagdmesser aus dem 18. Jahrh.

aus dem 16. Jahrhundert, reich verziert an Griff und Beschlag im Sinne jener schmuckfrohen Zeit. Nur der Knauf aber hat zwei vollrunde Figürchen erhalten, die dort gewiß am Platze sind, während alles übrige mit Ornamenten und Figuren in flachem Relief versehen wurde. Das scheint recht selbstverständlich, und doch muß hier grundsätzlich darauf hingewiesen werden, denn gerade in der kunstgewerblichen Betätigung liegt ein unermeßliches Feld für den Reliefkünstler, und gerade auf diesem Gebiet kann dieser herrliche Zweig plastischer Kunst der Vernachlässigung entrissen und zu neuer Blüte geführt werden. Die moderne Kunst hat auch darin bereits verheißungsvoll eingesetzt, es sei nur an die zahlreichen neueren Broschen, Gürtelschnallen, Plaketten usw. erinnert, die die Bewegung der letzten Jahrzehnte hervorgebracht hat. Zugleich zeigt unsere Abbildung deutlich, wie ein rechter Schmuck die Gebrauchsfähigkeit eines Gegenstandes niemals stört; so reich diese kleine Prunkwaffe geziert ist, so ist doch der eigentliche Griff selbst frei gelassen, und man sieht, wie fest und sicher die Waffe im Falle der Not ihrem Herrn in der Hand liegen würde. Auch hier ist die Zweckmäßigkeit nicht der Dekoration aufgeopfert; und wie falsch dies wäre, zeigt ein anderes Beispiel, ein Hirschfänger aus dem 18. Jahrhundert (Abb. 200). Hier überwuchert vollständig die plastische Dekoration, und der ganze Griff ist derartig mit geschnitzten Figuren, Ornamenten und Muschelwerk bedeckt, daß er dadurch geradezu unbenutzbar geworden ist. So wird uns dieses Stück gleichsam zum Symbol einer höfisch verfeinerten Gesellschaft, die die Waffe nicht mehr zu ernster Wehr, sondern nur zu leichtem Spiel an der Seite trug, und es zeigt sich aufs neue, wie die Kunst bis in ihre kleinsten und unscheinbarsten Äußerungen hinein ein vollgültiger Ausdruck des Geistes ihrer Zeit sein kann. —

Der Architektur endlich am nächsten verwandt ist der Bau der Möbel, und Architekten sind es lange Zeit, namentlich in der kunstgewerblichen Bewegung der 1870er Jahre, gewesen, die unsere Möbel entworfen haben. Sicher liegt in beiden Tätigkeiten, in der des Baumeisters und des Möbelbauers, viel Gemeinsames; aber gerade

unsere Definition der Architektur als Raumbildnerin läßt uns doch auch wieder den wesentlichen Unterschied erkennen, der zwischen beiden besteht. Gewiß ist auch manches Möbel, ein Schrank zum Beispiel, ein Raum, doch nicht ein Raum für den Menschen, sondern



Abb. 201. Renaissance-Schränkchen.

nur für Dinge; ein gut konstruierter Stuhl andererseits ladet förmlich dazu ein, den Menschen behaglich aufzunehmen, und doch kann von einer eigentlichen Raumbildung hier wohl nicht die Rede sein. Was übrig bleibt, ist also eigentlich nur die Sprache der Architektur, die Tektonik, und wir können an einigen Beispielen leicht

erweisen, wie diese auch für die Möbel Geltung hat, aber doch ganz bestimmten, dem jeweiligen besonderen Zweck entsprechenden Modifikationen unterliegt, so daß sie nicht nur eine äußerliche Nachahmung architektonischer Formen, sondern eine selbständige Durchdringung und sinngemäßie Erfassung derselben voraussetzt.

Wenn wir oben gesehen haben, daß die deutsche Renaissance die dekorativen Formen der italienischen Architektur manchmal recht äußerlich sich zu eigen machte, ohne zugleich den neuen Geist des Kunstwerkes mit zu übernehmen, so können wir dies in ähnlicher Weise auch am Mobiliar dieser Periode beobachten. Die prachtvollen geschnitzten Schränke namentlich, von denen Abbildung 201 ein Miniaturbeispiel, ein in Leipziger Privatbesitz befindliches Schränkchen von Peter Opel vorführt, waren oft nichts anderes, als verkleinerte Architektur-Fassaden, und so darf es uns nicht wundern, wenn ihnen meistens die zwingende Logik der Ausdrucksweise fehlt, die erst das selbständige und bewußte Arbeiten für den gegebenen Zweck mit sich bringt. Das Ganze bildet von außen ein ungemein reizvolles System von Pilastern und Gesimsen, mit Karyatiden und Arabesken auf das Reichste geschmückt, nicht unähnlich etwa der Architektur des Essighauses in Bremen (Abb. 154). Aber die geöffnete Türe zeigt deutlich, daß der ganze Aufbau nur dekorativer Schein ist und mit der eigentlichen Konstruktion gar nichts zu tun hat: der Pilaster zur Linken hat sich mitsamt der tragenden Karyatide beim Öffnen gedreht, und gesteht damit offen ein, daß er in Wirklichkeit gar nichts zu tragen hat. — Natürlich werden wir uns durch solche Bedenken den Genuß an derartigen Kabinettstücken deutscher Möbelkunst in keiner Weise beeinträchtigen lassen; aber wir dürfen uns doch fragen, ob es nötig war, daß unsere gesamte Industrie lange Zeit gerade diesen logischen Fehler mit wahrer Begeisterung aufgegriffen und fortgepflanzt hat, so daß wir ringsum fast lauter Möbel erblickten, bei denen sich gerade die scheinbar wichtigsten tragenden Teile plötzlich drehen oder sonstwie aus ihrer Lage verschieben. Auch ich bin mit Lichtwark der Meinung, daß man darum nicht etwa die Türflügel erst neben dem Eckpfosten

anbringen und dadurch eine dunkle, unbenutzbare Ecke im Schranke schaffen soll, aber es gibt doch noch andere Lösungen, und schon die Gotik ist gerade in dieser Beziehung vorangegangen. Man betrachte Abbildung 202; da ist gar nicht versucht, das tektonische Gerüst eines Gebäudes nachzuahmen, sondern die Türflügel sind einfach dort, wo sie sich drehen müssen, drehbar eingehangen, im übrigen aber als das charakterisiert was sie sind: als flache Holztafeln, die dem Abschluß dienen. Das ganz köstliche geschnitzte Flachornament entspricht durchaus diesem Charakter wie auch dem Material als solchem, und die Mittelleiste bedeutet nicht ein tragendes Architekturglied, was sie ja beim Öffnen des Schrankes doch nicht bleiben würde, sondern dient offensichtlich nur dem besseren Schluß der Türflügel, eine bescheidene Aufgabe, die sie aber dafür wirklich zu erfüllen in der Lage ist. Durch kräftigen Beschlag endlich sind die Schlösser als wichtige Teile der Konstruktion betont und die beiden Handgriffe zeigen klar, daß diese Türen zum Öffnen gedacht sind. Es ist wohl unschwer einzusehen, daß die Tektonik dieses Schrankes in weit höherem Maße „möbelmäßig" und zweckentsprechend ist, als die des vorigen Beispieles; die Industrie in der Zeit der Stilhetze wollte sich aber an solcher Schlichtheit nicht genügen lassen, und griff auch für ihre „gotischen" Möbel in die Formen der Architektur hinein, mit dem Erfolg, daß sie zwar gotisch, aber keine Möbel baute. Abbildung 203 erweist die Richtigkeit dieser Behauptung. Es ist ein „Gotisches Prunkbuffet" aus den 1890er Jahren, von einer angesehenen Firma gefertigt und technisch zweifellos mustergültig ausgeführt, aber alle diese reichen und prächtigen Formen, die Säulen und Kielbogen, die Wimpergen und Kreuzblumen, die Krabben und Maßwerkfüllungen sind ganz der Steinarchitektur entlehnt und wissen hier im Grunde nichts zu sagen. Gegenüber der einfachen klaren und doch schmucken Sachlichkeit des echten gotischen Schrankes wirken sie jedenfalls doch als Phrase. So hatte man denn auch hier, wie wir es schon in der Buchornamentik sahen, den Fehler begangen, nur nach dem Zeitstil zu fragen, statt nach dem besonderen Stil, den die Aufgabe bedingt und begrenzt, und die ganze Stiljagd

war ein verhängnisvolles Trugbild, das die besten Kräfte lange Zeit unfruchtbar verzehrte, „von einem bösen Geist im Kreis herumgeführt, und rings umher lag schöne grüne Weide". Es war begreiflich, daß man bei alledem trotz der erstrebten und oft erreichten „Stilechtheit" doch zu keiner gleichmäßigen und stetigen Entwicklung kam, sondern ruhelos vom einen zum anderen getrieben wurde, durch Gotik und Renaissance, Barock und Rokoko zum Empire und Biedermeier, um schließlich, wie Klinger so hübsch sagt, im japanischen Topf zu verschwinden. Und aus diesem letzten Stadium äußerlicher Stilnachahmung sei ein fast groteskes Beispiel herausgegriffen, das zeigen mag, bis zu welchem Grade des Mißverstehens dieser Irrweg führen konnte. Es ist ein Entwurf zu „Möbeln im japanischen Stil" (Abb. 204), der in einer kunstgewerblichen Zeitschrift allen Ernstes vorgeführt wurde und der wohl auch damals entsprechenden Anklang gefunden haben dürfte. Es bedarf wirklich einiger Zeit, bis man erkennt, daß das Möbel zur Linken ein



Abb. 202. Gotischer Schrank.

Schrank sein soll; der kastenförmige Unterbau läßt es fast vermuten, aber die sinnlosen Holzsparren, die seitlich heraussteхen, und der merkwürdige gerüstartige Aufbau machen uns wieder schwankend. Und doch, es ist tatsächlich ein Schrank! Wie aber kam er zu diesen höchst sonderbaren Formen, die nur zunächst an blaue Flecken und zerrissene Kleidungsstücke denken lassen, nicht aber an die Bestimmung des Gegenstandes, und deren wir uns auch an echten japanischen Möbeln durchaus nicht zu erinnern vermögen? Sehr einfach: der Künstler, ein Architekt, hat die Formen eines japanischen Tempels nachbilden wollen, wie wir ihn in Abbildung 205 erblikken, und er hat diesem „geistreichen" Einfall alles geopfert, was dem Möbel seinen eigenen und berechtigten Stil geben konnte, die Klarheit der Form und die Zweckmäßigkeit der Konstruktion. So ist er denn in doppelter Stillosigkeit untergegangen, und das Produkt seiner Tätigkeit ist schließlich weder japanisch noch ist es ein Schrank, wenigstens für unsere Begriffe und Bedürfnisse. Wie mögen die Japaner, diese Meister kunstgewerblichen Stilgefühls, wohl lachen, wenn ihnen dergleichen zufällig einmal vor Augen kommt! Mit

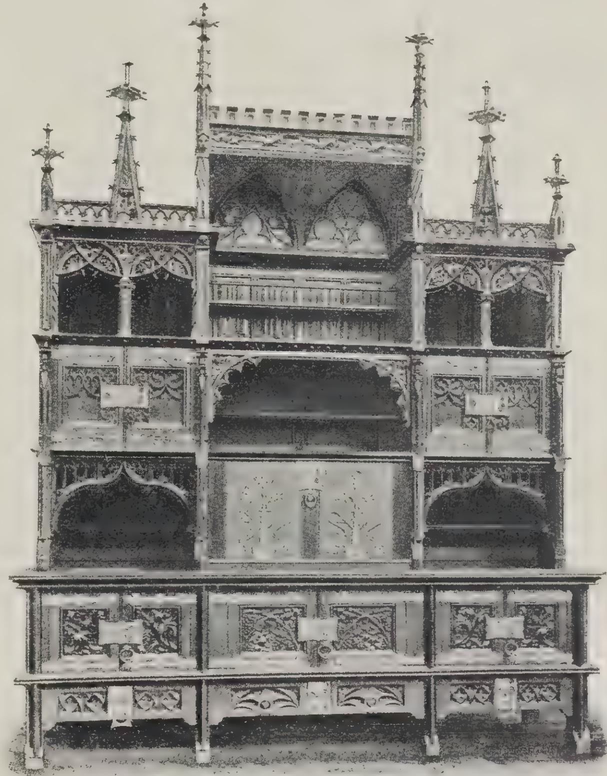


Abb. 203. „Gotisches" Prunkbuffet.

äußerlicher Nachahmung und Übertragung von Formen, die aus anderem Zwecke entwickelt sind, ist es eben nicht getan, auch ein Möbel vielmehr muß von innen heraus gedacht und empfunden sein, und wir können aus diesem mißglückten Versuch die Lehre ziehen, daß es auch hier gilt, das Wesen der Sache zu erfassen, wenn man zu wahrem Stil gelangen will, nicht aber bloß nach einigen angehefteten Schnörkeln zu fragen, seien sie auch allerneueste Mode, vor kurzem etwa „Sezession“ oder „Jugendstil“, neuerdings „Expressionismus“ oder ein anderer „ismus“. — Wieder ist es die schlichteste und ehrlichste Sachlichkeit, was unsere Künstler aus dieser Verwirrung heraus und zu neuen Lösungen der alten Aufgaben geführt hat. Gerade im Gegensatz zum letzten Beispiel wird es vielleicht einleuchten, was an Richard Riemerschmids einfachem Mappenschrank (Abb. 206) doch so gut und echt künstlerisch ist. Er ist eigentlich nur aus rohen Brettern zusammengefügt, aber wie klar fassen die breiten Rahmen der Türen die Füllung ein, und wie sicher deuten die feingeformten metallenen Beschläge die Drehbarkeit der Türflügel an; man sieht sie förmlich helfen und halten, wenn der Schrank geöffnet wird. So steht dieses neuzeitliche Erzeugnis vielleicht innerlich dem



Abb. 204. Entwurf von Möbeln in „japanischem Stil“.

gotischen Schranke (Abb. 202) am nächsten; wie dieser beweist es zugleich, daß man nicht nötig hat, Prunkmöbel aus Schlössern und Kirchen in das bürgerliche Wohnhaus zu übertragen, daß vielmehr auch in der größten Einfachheit künstlerischer Sinn entfaltet werden kann. Auch das angewandte Material ist ja ganz einfach, natürliches Zirbenholz, aber gerade weil es nicht mit einem heuchlerischen Eichenholzanstrich verdeckt ist, wirkt es in seiner abwechslungsreichen Maserung mit den regellos eingestreuten Astlöchern ungemein kräftig und anregend, man möchte fast sagen dekorativ. Selbstverständlich soll damit nicht etwa die Ornamentik verbannt oder die Verwendung besserer Holzarten, die gerade Riemerschmid mit großem Erfolg gepflegt hat, unterschätzt werden; doch schien mir eben dieses einfache Beispiel besonders geeignet zu zeigen, worauf es eigentlich ankommt. —

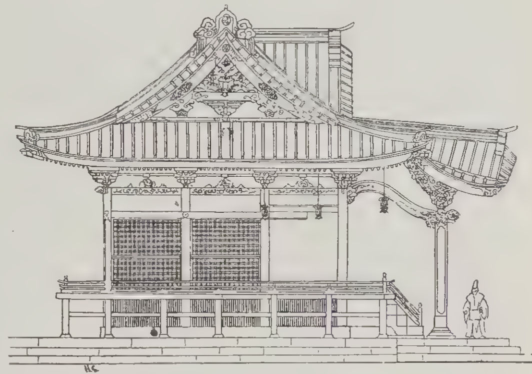


Abb. 205. Japanischer Tempel.

Allein noch in anderer Beziehung können wir die Grenzen der Künste auch weiter in voller Analogie verfolgen; wie in der Architektur selbst, so ist auch in den ihr verwandten Zweigen des Kunstgewerbes die Vermischung mit den Mitteln und Wirkungen anderer Künste verhängnisvoll, und wir können uns unschwer davon überzeugen, wie dabei einseitig malerische oder plastische Tendenzen gleichfalls auf Abwege führen. — Das schmiedeeiserne Chorgitter aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, das sich in der Seminarkirche zu Kreuzlingen am Bodensee befindet und in Abbildung 207 wiedergegeben ist, stellt unbestreitbar ein bedeutsames raumgliederndes Element des Kircheninneren dar, so sehr es für sich betrachtet ein reines Erzeugnis des Kunstgewerbes ist. Seine Funktion ist jedenfalls völlig eine architektonische, da es zwei wichtige Raumabschnitte zu scheiden hat, und es scheidet dieselben in Wirklichkeit, nicht nur

dem Scheine nach. Was aber hat der Meister, der dieses Gitter entwarf, in spielender Laune daraus gemacht? Ein Bild, eine Raum-

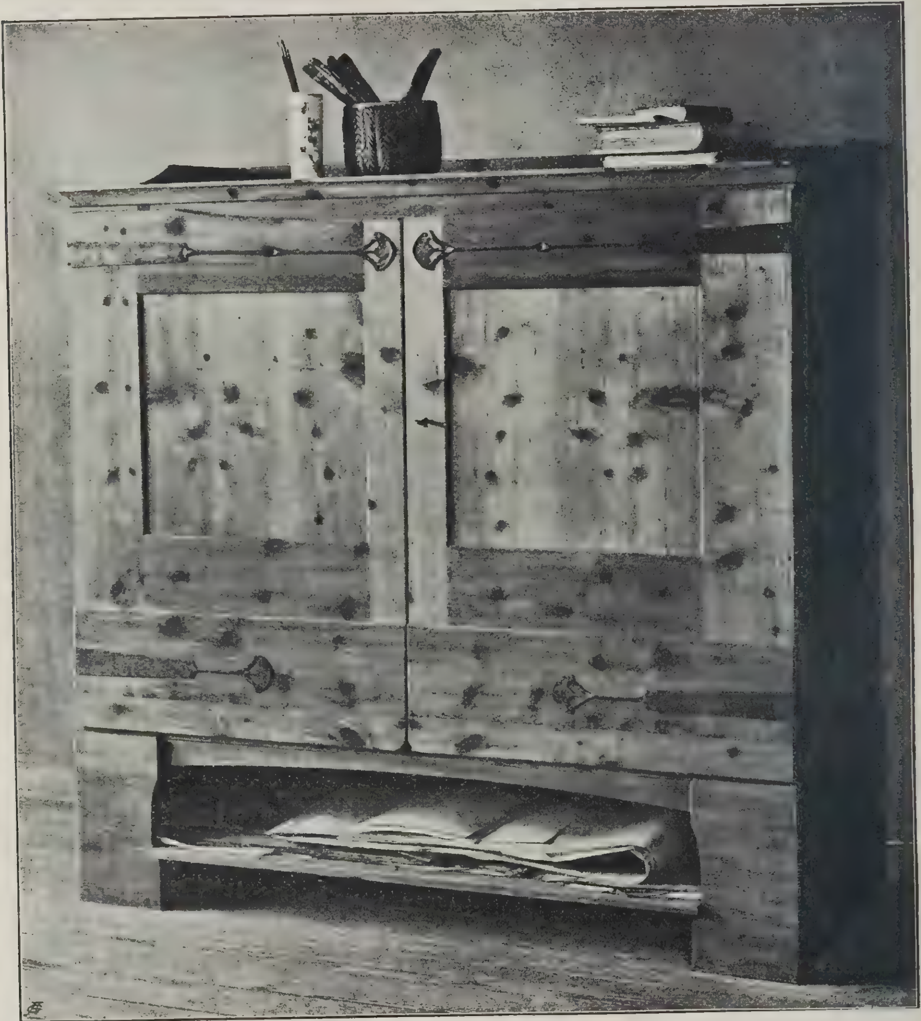


Abb. 206. Schrank für Zeichnungen und Skizzen, von Rich. Riemerschmid.

darstellung in der Fläche, die er durch perspektivisch verkürzte Linien hervorruft, so daß wir keinen Abschluß, sondern einen weit in die Tiefe sich erstreckenden Gang zu erblicken glauben. Natürlich

wirkt die Täuschung um so weniger wahrscheinlich, je näher man kommt, und die Empfindung des wirklichen Raumes tritt in pein-



Abb. 207. Perspektivisches Gitter, Seminarkirche in Kreuzlingen.

lichen Gegensatz zu dem vorgestellten, so daß auch dieses Experiment statt erfreulich nur beunruhigend wirkt. Es gehört nicht in das Bereich der Kunst, sondern in das des Kunststücks, weil es

mutwillig und spielerisch die künstlerischen Grenzen verschiebt, und mit den Mitteln einer Kunstgattung dort arbeitet, wo sie nicht hingehören.



Abb. 208. François Rupert Carabin, Stuhl.

Das Gegenteil hiervon, eine übertrieben plastische Auffassung, führt uns Abbildung 208 vor Augen, ein Stuhl des Pariser Künstlers François Rupert Carabin. Hier und in den zahlreichen ähnlichen Arbeiten des merkwürdigen Meisters hat allerdings der Möbelbau mit der Architektur nichts mehr zu tun, er ist ganz zur Plastik geworden. Nackte menschliche Gestalten und allerlei Tiere sind es zumeist, woraus er seine Gegenstände zusammenfügt, eine Mappe wird ihm dann zur Stuhllehne, ein Buch zur Tischplatte, kurz es liegt ihm vor allem daran, Naturformen plastisch zu bilden, nicht Gebrauchsgegenstände zu bauen. Die sinnwidrige Übertreibung plastischer Auffassung liegt hier ja offen genug zutage, und man hat wohl gesagt, das seien im Grunde mehr Scherze des Künstlers, doch meint er es ganz ernst damit und wird auch vielfach ernst

genommen, wo man in ungenügend entwickeltem Anschauungsvermögen seine Stillosigkeit nur als interessante Seltsamkeit empfindet.

Noch ein Zweites aber kann dieses Beispiel zeigen, daß nämlich auch im Kunstgewerbe wie in der Architektur die gar zu handgreifliche Personifikation, die nur äußerliche Hinzufügung handelnd gedachter Figuren, die innere organische Beseelung des Ganzen nicht zu ersetzen vermag. Auch hier wäre ein Weniger — mehr, denn die von innen heraus entwickelte, leise andeutende und doch so verständliche symbolische Sprache der einzelnen Teile gilt auch für die kunstgewerblichen Gegenstände in vollem Maße, seit alters her, wie in der Baukunst. Abbildung 209 gibt einen antiken Tisch wieder, der uns dies gut veranschaulicht. Mit voller Deutlichkeit ist da die tragende Kraft und gleichsam selbsttätige Funktion des Stützens zum Ausdruck gebracht, indem an den wichtigsten konstruktiven Punkten, die wir unwillkürlich als Kopf und Fuß bezeichnen, die Köpfe und Füße von Löwen herauswachsen und so dem Ganzen den Eindruck inneren Lebens verleihen. Das sind keine wirklichen Tiere, denen die Last der Tischplatte nur äußerlich aufgebürdet wurde und die deshalb auch jeden Augenblick davon springen könnten, wie die Kätzchen auf Carabins Stuhl, sondern es ist die innere Kraft und Tragfähigkeit der Materie selbst, die durch die Form nur künstlerisch geklärt und sinnbildlich zur Darstellung gebracht wird. Besonders den Tierfuß an Möbeln hat die Antike unendlich oft angewandt; er ward ihr völlig zum Symbol der

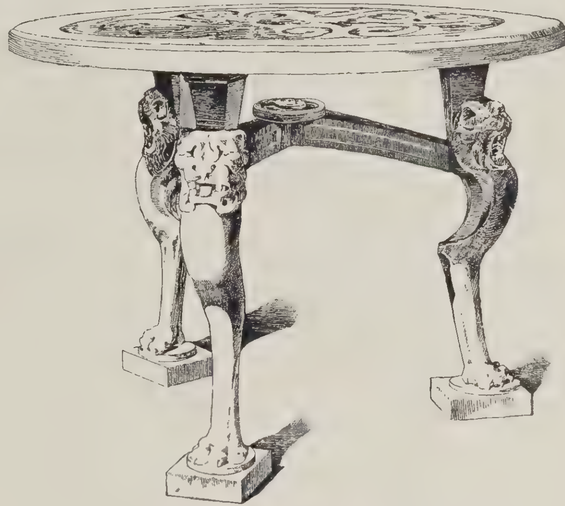


Abb. 209. Antiker Tisch.

Beweglichkeit des Möbels überhaupt, und damit ist ja in der Tat eine sehr wesentliche Eigenschaft der „Mobilien", d. h. wörtlich der beweglichen Gegenstände, charakterisiert. Wir brauchen nur dieses eine Beispiel zu nennen, um uns sogleich zu erinnern, daß sich diese symbolische Sprache in reicher und mannigfacher Entfaltung durch das ganze Kunstgewerbe aller Art und Zeit hindurchzieht, und daß sie es ist, worin sich die persönliche Phantasie des Künstlers oft am frischesten und eigenartigsten ausleben kann. Jede Zeit findet dafür wieder ihren besonderen und eigentümlichen Ausdruck, und wenn wir heute auch dem pflanzlichen Ornament einen breiten Raum im Kunstgewerbe gewähren, so dient auch dieses wiederum zugleich der höheren Aufgabe organischer Durchbildung und innerer Belebung der starren, toten Materie. Abbildung 210 zeigt eine Lampe von K. Stock, die in einem Preisausschreiben der „Deutschen Kunst und Dekoration" den ersten Preis erhielt; die unten fest wurzelnde und nach oben sich ausbreitende, treibende Kraft eines Baumes ist da zum Ausdrucksmittel benutzt für das feste, sichere Stehen und doch freie, leichte Ausladen nach oben. Aber es wird uns nun nicht ein wirklicher Baum vorgeführt, der den Beleuchtungskörper trägt, sondern die Eigenschaften des organischen Gewächses sind gewissermaßen in das Kunstprodukt hineingelegt und äußern sich ungezwungen wie von innen heraus, so daß sie die ursprüngliche konstruktive Form des Gerätes nicht beeinträchtigen, sondern vielmehr betonen und verstärken. Ja der Schaft dieser Lampe zeichnet sich vor vielen anderen modernen Lösungen der gleichen



Abb. 210. Lampe von K. Stock. Aus deutsche Kunst und Dekoration.

Aufgabe durch eine außerordentlich zweckmäßige Handlichkeit aus, die es ermöglicht, die Lampe sehr bequem in einer Hand zu tragen, was leider nicht immer der Fall ist, so selbstverständlich es scheinen möchte.

Unserem Jahrhundert war es dann vorbehalten, bei kunstgewerblichen und technischen Erzeugnissen vielfach sogar wieder völlig auf jedes Ornament zu verzichten und die besondere konstruktive Schönheit der Technik rein aus sich selbst heraus zu entwickeln — man denke etwa an die heutige schlicht-schöne Gestaltung eines Schiffes, eines Wagens, einer Maschine, eines Helmes usw. im Vergleich zu ihrer oft überreichen Ausschmückung in früheren Zeiten. Dabei handelt es sich jedoch auch jetzt nicht um die bloße Zweckform, vielmehr ist eine freie Phantasiebetätigung, eine symbolische Sprache, hier ebensogut vorhanden; aber es ist diese Symbolik vielfach nur aus dem Ornament in die Form oder Linie als solche verlegt worden, gewissermaßen eine verfeinerte Ausdrucksweise, die von uns gleichwohl deutlich verstanden wird. Als man im Jahre 1649 zu Nürnberg einen mechanischen, selbstfahrenden Wagen erbaute, hielt man es für nötig, ihn nicht nur mit reichen barocken Ornamenten zu schmücken, sondern auch das vordere Ende zu einem Fabeltier auszugestalten, gleich als ob sich die treibende Kraft in diesem verkörpere (Abb. 211). Es ist bekannt, wie unsere heutigen Kraftwagen von dergleichen sinnfälliger Symbolik absahen und sich zunächst auf das rein Konstruktive beschränkten, wodurch sie zuerst den unbeholfenen Eindruck von Kutschwagen erweckten, an denen die Pferde fehlten; erst allmählich bildete sich das ästhetische Gefühl für die ausdrucksvolle Linie heraus, die dem Wagen gleichsam innere Spannkraft verleiht und ihn wirklich als selbstbeweglichen Organismus erscheinen läßt, wie wir ihn heute auch ohne handgreifliche Symbolik empfinden (Abb. 212), ein Vorgang, der noch nicht abgeschlossen ist und fortwährend Wandlungen und Fortbildungen unterliegt. Das Auge gleitet, wie unsere Abbildung zeigt, unwillkürlich an den zu einheitlichem Schwunge ausgestalteten Umrissen des Wagens entlang, und wir verleihen ihm dabei die gleiche

Eigenbewegung auf dem Lande, wie etwa einem schön gebauten Schiff im Wasser. Unsere verfeinerten Nerven verstehen auch diese leisere und zurückhaltendere Formensprache, wie wir auch in der Natur die stilleren und feineren Reize, vielfach durch Vermittlung der Kunst, wieder zu empfinden gelernt haben. —

Damit sind wir nun also auch für das Kunstgewerbe zu der wichtigen Erkenntnis gelangt, daß in der bloßen Konstruktion, in der nackten Zweckmäßigkeit allein das Wesen der Sache nicht er-

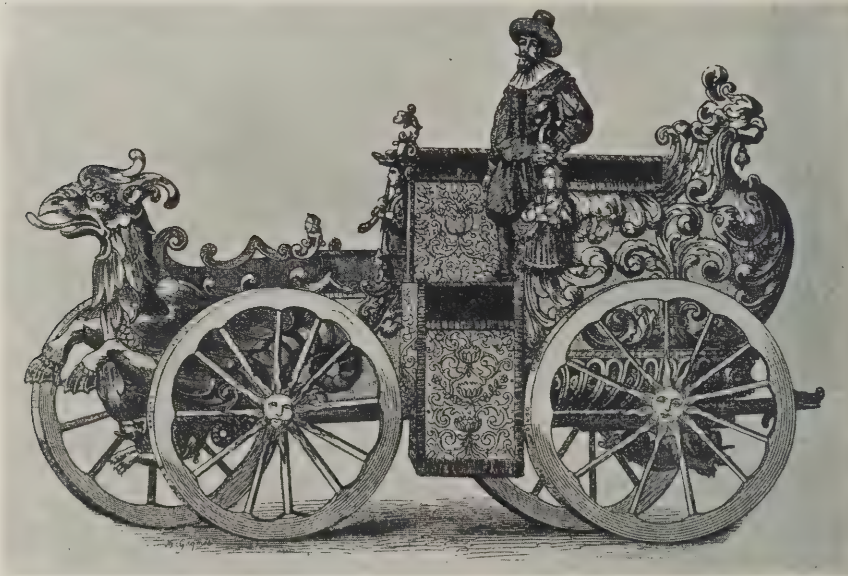


Abb. 211. Selbstfahrender Wagen. Nürnberg 1649.

schöpft ist, daß vielmehr auch hier die schöpferische Phantasie ihr Recht fordert, und daß sie hinzutreten muß, wo ein Kunstwerk im gewerblichen Schaffen entstehen soll. Nur in solchem Sinne kann der Satz gelten, daß die höchste Zweckmäßigkeit zugleich die höchste Schönheit ist; wir können ihn aber auch unbeschränkt gelten lassen, weil der rechte Künstlergeist die Zweckmäßigkeit eines Gebrauchsgegenstandes niemals verletzen, sondern im Gegenteil ästhetisch durchdringen und verdeutlichen wird. Bei aller

Wichtigkeit, die wir mit Recht dem Zweck und der Konstruktion beimaßen, dürfen wir also auch hier nicht die Kunst zum Rechenexempel erniedrigen oder die Möglichkeit freier Phantasiebetätigung leugnen. Zwei unserer Besten, Eckmann und van de Velde, sind hierüber einst in heißem Streite entbrannt, dem durch Eckmanns frühes Hinscheiden ein trübes Ende gesetzt wurde. Ich meine aber, der Zwiespalt war nur theoretisch und nicht wirklich. Allerdings

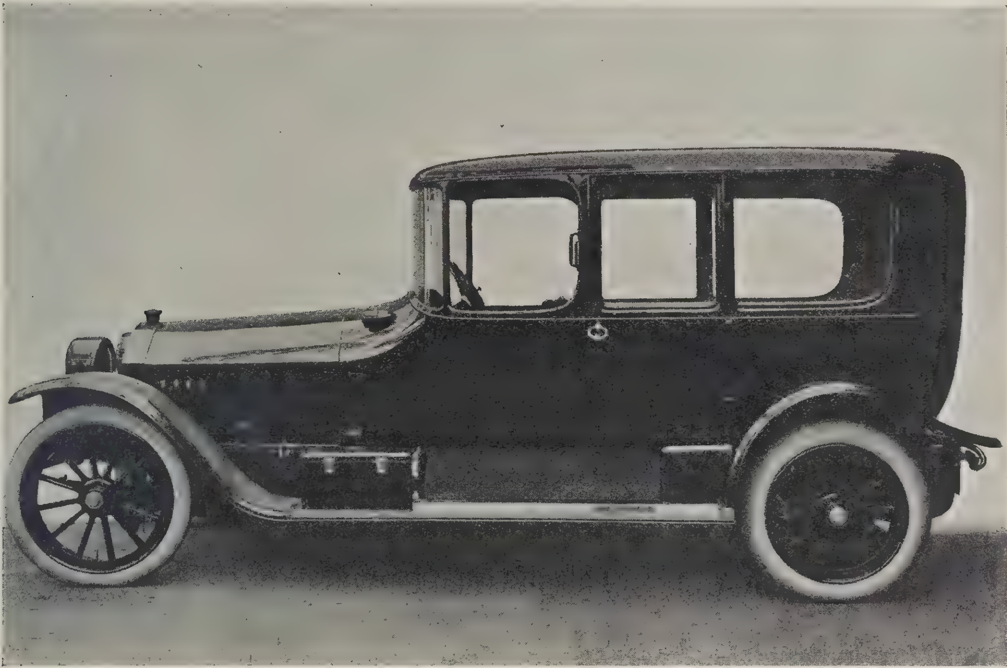


Abb. 212. Moderner Kraftwagen.

hat van de Velde den Kultus der „reinen Linie" bis zu einer selbständigen Ausdrucksfähigkeit gesteigert, die vorher nicht erreicht war, und er hat damit gezeigt, daß auch ohne eine symbolische Sprache, die der organischen Welt unmittelbar ihre Zeichen entnimmt, eine innere Belebung der Materie möglich ist. Wenn er aber so weit geht, überhaupt die Möglichkeit einer individuellen Phantasietätigkeit zu bestreiten, und behauptet, jede Konstruktion lasse überhaupt

nur eine berechtigte Lösung zu, die unwandelbar in ihr selbst beschlossen liege und die es nur herauszufinden gelte, so ist das eben nur der Ausdruck seiner eigenen starken Künstlerpersönlichkeit, seiner ausgesprochen individuellen Phantasie. Für ihn gibt es allerdings nur die eine Lösung, und so bietet er selbst eigentlich in seiner eigenen Person den stärksten Beweis für das, was er bekämpft. Freuen wir uns also, daß diese Männer beide uns ihre Werke geschenkt haben, als vollgültige Zeugnisse der freien Schöpferkraft der Phantasie. Denn durch diese erst reiht sich das Kunstgewerbe gleichberechtigt der großen Kunst an, und unterliegt den gleichen Gesetzen und Grenzen wie sie. —

Schlußbetrachtungen.

Wenn wir zum Schlusse unserer Ausführungen nochmals kurz auf das zurückblicken, was wir an der Hand der Kunstwerke selbst und aus der rein sachlichen, vorurteilslosen Betrachtung ihrer tatsächlichen Entstehungsweise als wesentliches und bleibendes Resultat gewonnen haben, so können wir es wohl unbedenklich aussprechen, daß der leitende Grundgedanke, von dem wir ausgingen, sich durchweg bewährt hat; das einfache und natürliche Gesetz, das die Grenzen der einzelnen Künste in sich selbst und gegeneinander bestimmt, ist in der Tat nichts anderes als innere und äußere Wahrhaftigkeit. Wahrhaftigkeit darin, daß keine Gattung der Kunst die naturgemäß in ihren Arbeitsbedingungen liegenden Schranken zu sprengen und in die Sphäre einer anderen Kunst hinüberzugreifen versucht, und Wahrhaftigkeit darin, daß sie Zweck und Material und Technik nicht versteckt oder vortäuscht, sondern vielmehr ehrlich bekennt, ja betont und hervorhebt. Dieses eine Gesetz sahen wir durch alle Arten aber auch durch alle Zeiten menschlicher Kunstübung hindurchgehen, und an einer Fülle von Beispielen sahen wir es bestätigt, wie alle gute Kunst es befolgte, ohne in ihrer freien Entfaltung dadurch behindert zu sein, während jedes Abweichen davon leicht auf Irrwege führte, die man nur in ihre letzten Konsequenzen zu verfolgen

braucht, um ihre Gefahr zu erkennen. Mögen unsere Beispiele dabei zum Teil vielleicht nicht ganz so überzeugend und charakteristisch ausgefallen sein, wie es zu wünschen gewesen wäre, so darf als Entschuldigung gelten, daß nicht jedem alles sogleich zur Hand ist und daß auch hier deshalb oft mit dem gerade Erreichbaren gerechnet werden mußte. Und im Grunde kommt es ja auch nicht sowohl auf das Einzelne an, als vielmehr aufs Ganze. Nicht scharf genug kann deshalb zum Schluß nochmals betont werden, daß es sich hier wie in den vorangehenden Abschnitten nicht nur um die paar zufällig herangezogenen Beispiele handelt, und nicht um neue Kästen, Schachteln und Etiketten an Stelle von alten, sondern daß es den Geist zu erfassen gilt, der aus allen spricht und dem wir jeweilig näher zu kommen versuchten. Darin allein liegt des Verfassers Ziel und Absicht, und er gibt gern alle persönlichen Urteile und Einschätzungen zugunsten solch grundsätzlicher Verständigung preis. Mag also der Leser immerhin im besonderen hie und da sehr anderer Meinung sein, so ist das kein Schade; auch in der Rechtswissenschaft kann man über die Richtigkeit eines Gesetzes einig und über seine Anwendung im Einzelfalle verschiedener Ansicht sein. Individueller Geschmack und individuelle Einschätzung der Werke der Kunst läßt sich durch keine ästhetischen Überlegungen verdrängen, bei den Besten am wenigsten, denn wie das Kunstschaffen selbst so ist auch der künstlerische Genuß in seinen reichsten und schönsten Tiefen nur einer stark entwickelten Persönlichkeit gegeben. Die Art der Betrachtung aber, die wir hier anwandten, darf wohl im ganzen als eine richtige und fruchtbare bezeichnet werden, die Art der Fragestellung für wichtiger gelten als die Beantwortung im einzelnen, und besonders ist die eigene vergleichende Anschauung sicher das beste Mittel, um zu selbständiger Empfindung für die nun einmal bestehenden Wertunterschiede im Kunstschaffen zu gelangen, wobei das feste und starre Gerüst grundsätzlicher Erkenntnis gern von freier persönlicher Auffassung umrankt werden darf, und namentlich die Elemente des Inhaltes und des Ausdruckes stärker zur Geltung kommen werden, die hier gegenüber den formalen

Gesichtspunkten zurücktreten mußten. Es liegt mir wahrlich nichts ferner, als lebendige Entwicklung und Empfindung durch eine tote, verstandesmäßige Doktrin ersetzen zu wollen, und ich bitte sogar ausdrücklich, mir nichts zu glauben, was man nicht in den Bildern tatsächlich sieht und mitfühlt. Aber wer in solcher Weise, wie wir es an unseren Beispielen versuchten, die eigene Kunstbetrachtung betätigt, immer und überall, durch die gesamte örtliche und zeitliche Mannigfaltigkeit der Kunst hindurch, wer sich stets fragt, ob er ein Bild oder eine bemalte Leinwand, eine Plastik oder einen Gipsberg, eine Architektur oder einen Steinhaufen, ein Möbel oder ein leeres Prunkstück, ein Scheinwesen oder eine künstlerische Wahrheit vor sich hat, der wird sich ein echtes Stilgefühl erwerben, das mehr ist als alle noch so schätzenswerte Kenntnis historischer Stilarten, weil es nicht erlernt sondern erlebt wurde. Er wird dabei vielleicht manches Ideal zerfließen sehen, zu mancher überraschenden Antwort gelangen, aber er wird eine eigene, weil selbst erworbene Ansicht besitzen, und nur damit kann uns gedient sein, wenn wir eine wirkliche künstlerische Bildung erstreben.

Noch eins aber gilt es zusammenfassend hier hervorzuheben. Wir sahen die Künste nach klaren und notwendigen Gesetzen des Schaffens sich scheiden und fest gegeneinander absetzen, wir sahen sie aber auch innerhalb ihrer Eigenart sich gegenseitig ergänzen und aufeinander Rücksicht nehmen. Malerei und Plastik versuchten nicht, sich wetteifernd zu vermengen, aber beide fügten sich willig dem Architekturgebilde ein; die Architektur wiederum lieh wohl dem Bildwerk ihre tektonische Sprache zu monumentaler Gestaltung, oder bot sich dem Stadtbild als reizvolles Motiv dar, verzichtete aber auf selbständige Wirkungen plastischer und malerischer Art; die angewandte Kunst endlich mußte sich zwar unbedingt dem praktischen Zweck unterordnen, folgte aber dabei denselben Gesetzen des Schaffens, um auch die Gegenstände des täglichen Gebrauches mit einem künstlerischen Hauch zu durchdringen. So schließen sich die Künste wieder zur Kunst zusammen — mancherlei Glieder, aber ein Geist, — und wir begreifen, wie gerade die Größten unter

den Schaffenden nicht einseitig nur diesem oder jenem Zweige sich widmen, sondern mehrere, ja alle umfassen und womöglich in einer Aufgabe vereinigen wollten. Nur so ist auch Max Klingers Begriff einer „Raumkunst“ zu verstehen, der alle Künste gleichermaßen dienen sollen. Das Ideal der voll entwickelten Renaissance: der künstlerisch durchgebildete Raum, dem die Werke der Malerei und der Plastik nach Form und Farbe harmonisch eingeordnet, nicht äußerlich zugefügt sind, ist auch das seine, aber klagend muß er bekennen: „Wir haben nun Baukunst und Bildhauerkunst, Malerei und reproduzierende Kunst, dazu noch dekorative und Fachkünste. Der große gesammelte Ausdruck unserer Lebensanschauung fehlt uns, wir haben Künste aber keine Kunst.“ Es mag dahingestellt sein, wieviel an diesem Zustande auf Rechnung unseres modernen Museums- und Ausstellungswesens zu setzen ist, das die Künstler geradezu auffordert, nicht für einen bestimmten gegebenen Ort und Zweck zu arbeiten, sondern losgelöste „Kunstwerke an sich“ zu schaffen, die nirgends ein bestimmtes Heimatrecht haben und sich in ihrer Häufung gegenseitig erdrücken; jedenfalls sind alle neueren Bestrebungen, auch hierin Wandel zu schaffen und in Museen wie Ausstellungen wenigstens zum Teil auf einheitlich durchgeführte künstlerische Räume hinzuwirken, nur mit größter Freude zu begrüßen. Obwohl nun aus unserem Gedankengange deutlich genug hervorgehend, mag doch noch besonders betont sein, daß unsere „Grenzen der Künste“ im Sinne einer solchen Zerstückelung und Zerreißung nicht gemeint sind. Wurde doch von vornherein ausdrücklich gezeigt und im einzelnen immer wieder erwiesen, wie gerade in der vollen Wahrung ihrer Eigenart jede Kunst mit einer anderen am besten zusammenzuwirken vermag. Und der aufmerksame Leser wird auch überall das eine gemeinsame Element herausgefühlt haben, das allen Kunstgattungen, nur immer in anderer Weise, zugrunde liegt und das deshalb auch schon in den Überschriften unserer Kapitel immer wiederkehrte: der Raum. Als Raum- und Körperdarstellung in der Fläche erkannten wir die Malerei, als Körperbildung im Raume die Plastik, als Raumbildnerin die Architektur, und so ist

es das Verhältnis zum Raume, was in letzter Linie die Künste scheidet und zugleich die Kunst zusammenschließt. Mit prächtigen Worten hat Hans Thoma in einem Vortrag sich einmal zu diesem grundlegenden Problem künstlerischer Tätigkeit geäußert, das er geradezu an die Spitze aller Erziehung zur Kunst, auch der werdenden Künstler selbst, gestellt sehen will: „Die bildende Kunst ist die objektive Darstellung des Daseinsverhältnisses des Menschen zum Raum und den Dingen, die ihn erfüllen. Je mehr die künstlerische Subjektivität in fester Form und Raumanschaulichkeit sich ausprägt, um so wirksamer und eindringlicher auf den Beschauer wird sie sein. Der Raumbegriff ist in allen großen Meisterwerken deutlich vorhanden, ja er ist gewissermaßen der Zauber, durch den die Kunst zu ihrer mächtigen Wirkung kommt. In diesen Werken empfinden wir eine mathematische Gewißheit, die uns überzeugt als Gesetzmäßigkeit, als Notwendigkeit. Die Kunst hat hier Ordnung geschaffen, aus dem Chaos der Empfindungen heraus zugleich diese Empfindungen offenbarend. Die bildende Kunst hat es mit der geistigen Vorstellung vom Raume zu tun; wenn diese Vorstellung sich im Werke manifestiert, haben wir den Eindruck einer geistigen Tat, eines Kunstwerkes, der Gegenstand des Werkes mag sein, was er will. — Das Werk des Architekten, wenn es uns als Kunstwerk anspricht, geht aus seiner Raumvorstellung hervor. Dieser geistige Organismus ist im Kunstwerk logisch wie die Natur selber, er macht Schönes und Reiches, aber nichts Unnötiges. — Wie wichtig diese Raumvorstellung für den Bildhauer, das hat Adolf Hildebrand in seinem ‚Problem der Form' auf das Deutlichste ausgesprochen. — Für den Maler kommt diese Raumvorstellung, wenn er ihrer durch klares Denken vollständig Herr geworden ist, erst recht zur vollen Bedeutung. Der ideale Raum hinter seiner Bildfläche ist ihm nichts Verschwommenes mehr, sondern er hat Maß und Gliederung, und ein unendlicher Reichtum von Vorstellungen hat vollauf Platz in ihm, er kann sich Rechenschaft geben von jedem Punkte, der sich in seinem gedachten Raume befindet, ja er wird sich jetzt erst bewußt, daß er reich ist, ‚inwendig

voll Figur,' wie Dürer sagt, da er den Raum für seine Vorstellungen gewissermaßen gleich mitbringt. Er übersetzt auch schon sein Naturvorbild in seine Raumvorstellung und wird dadurch frei von dilettantischer Nachahmung, auch wenn sein Streben dahin geht, ganz objektiv das Naturvorbild darzustellen. Die Gebilde seiner Phantasie schweben nicht mehr beängstigend haltlos umher, er versteht es, sie in seinen Raum zu bannen, ja sie dadurch für andere geradezu glaubwürdig zu machen"*). —

Es liegt ein tiefer Sinn in Meister Thomas allerliebster Zeichnung, die als Schlußvignette unter diesen unseren Betrachtungen steht: wie das Menschlein dort seinen Kristall zu ermessen sucht, der es umschließt, so ermißt und scheidet und klärt der künstlerisch empfindende Mensch den unendlichen Raum ringsumher, die Welt, in die er gestellt ward. Und mit solcher Erkenntnis nun gelangen wir, weit über den ursprünglichen Rahmen unseres engeren Themas hinaus, zu einer edlen und wahrhaft geistigen Auffassung von dem Begriff und Wesen der Kunst überhaupt: sie wird uns zu einem Ausdruck für das Verhältnis des Menschen zur Welt und zu sich selbst. Unser Raumgefühl, unser Körpergefühl ist es, was darin zum Ausdruck gelangt und der freien schöpferischen Phantasie über die bloße Naturabschrift oder die nackte Zweckmäßigkeit hinaus ihr Recht wahrt, und so ist auch hierin „der Mensch das Maß aller Dinge", gilt auch hier zugleich die alte Weisheit, daß der Stil der Mensch ist. Das zieht sich durch die ganze Geschichte der Kunst hindurch und ist heute noch ebenso wahr wie vor tausend Jahren, und gerade die Wandlungen, die dieses Gefühl im Laufe der Zeit durchgemacht hat, lassen die allgemeine Gültigkeit des Satzes um so klarer hervortreten. Wie anders das harmonische Körperideal der Antike, als das schlanke, eckige der Gotik — und wie verschieden demgemäß die Bauwerke dieser Menschen, der griechische Tempel und der gotische Dom; wie anders die eleganten, zierlichen Gestalten der Frührenaissance als die machtvollen Körper eines Michelangelo — und wie bezeichnend der ganz

*) Vgl. Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1903 Nr. 80.

analoge Unterschied, der zwischen dem Raumeindruck etwa der alten und der neuen Sakristei von S. Lorenzo in Florenz besteht!

Das bestimmte und gleichartige Verhältnis einer ganzen örtlich und zeitlich begrenzten Periode aber zu Körper und Raum, zu sich selbst und zur Welt, das ist es, was wir einen „historischen Stil“, einen „Zeitstil“ nennen, er geht als Querschnitt durch alle Gattungen der Kunst einer Zeit hindurch, vom monumentalen Gebäude bis zu Tracht und Gerät, wie andererseits der Begriff künstlerischen Stiles überhaupt als Längsschnitt durch alle Zeiten hindurchgeht; der Schöpfer und Träger beider aber ist wiederum — der Mensch. So ist es denn kein Widerspruch, wenn auch Klinger als einzige Rettung aus der Stilverwirrung unserer Tage, als einziges Mittel zur Herbeiführung einer neuen großen monumentalen Kunst, einer „Raumkunst“ in seinem Sinne, das erneute freie Studium des menschlichen Körpers erkennt, und so seine Schrift, die von dem Unterschiede zwischen Malerei und Zeichnung den Ausgang nahm, mit einem begeisterten Preise des Menschenleibes schließt. Auch wir mögen bei der Betrachtung der Grenzen der Künste dieses A und O aller Kunst nicht vergessen. —



Verzeichnis der Abbildungen.

Naturprodukt und Kunstwerk.

Grenzen der Künste.

Malerei.

Plastik.

Architektur.

Kunstgewerbe.

Einige Schriften zu allgemeiner künstlerischer Bildung.

v. Allesch, G. J., Wege zur Kunstbetrachtung. Dresden, Sibyllen-Verlag.

Aschner, S., Die Kunst der Gemäldebetrachtung. Eßlingen, Neff.

Brandt, P., Sehen und Erkennen. Leipzig, A. Kröner.

Cornelius, H., Elementargesetze der bildenden Kunst. Leipzig, Teubner.

Dresdner, A., Der Weg der Kunst. Jena, Diederichs.

Feuerbach, A., Ein Vermächtnis. Wien, Gerolds Sohn und andere Ausgaben.

Fiedler, Conrad, Schriften über Kunst. Leipzig, Hirzel. München, Piper & Co.

Floerke, G., Zehn Jahre mit Boecklin. München, Bruckmann.

Goethe, Alles was er über Kunst gesagt hat! (vgl. auch W. Bode, Goethes Ästhetik. Berlin, Mittler & Sohn).

Hagen, O., Deutsches Sehen. München, Piper & Co.

Hildebrand, Adolf, Das Problem der Form in der bildenden Kunst. Straßburg, Heitz.

Hillebrand, Karl, Zwölf Briefe eines ästhetischen Ketzers. Berlin, Oppenheim.

Klinger, Max, Malerei und Zeichnung. Leipzig, Insel-Verlag.

„Kunsterziehung“, Ergebnisse und Anregungen des Kunsterziehungstages in Dresden. Leipzig, R. Voigtländer.

Lichtwark, Alfred, Die Grundlagen der künstlerischen Bildung. Berlin, Cassirer. — Aus den 13 Bänden seien hervorgehoben: Palastfenster und Flügeltür. — Die Seele und das Kunstwerk. — Die Erziehung des Farbensinnes. — Wege und Ziele des Dilettantismus. — Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken. — Vom Arbeitsfeld des Dilettantismus.
Liebermann, Max, Die Phantasie in der Malerei. Berlin, Bruno Cassirer.
Lux, Jos Aug., Der Geschmack im Alltag. Dresden, Kühtmann.
Muthesius, H., Kultur und Kunst. Jena, Diederichs.
Muthesius, H., Stilarchitektur und Baukunst. Mülheim, Schimmelpfeng.
Rosen, Felix, Die Natur in der Kunst. Leipzig, Teubner.
Schick, R., Tagebuch-Aufzeichnungen über Arnold Böcklin. Berlin, Fleischel.
Schmarsow, A., Unser Verhältnis zu den bildenden Künsten. Leipzig, Teubner.
— Das Wesen der architektonischen Schöpfung. Leipzig, Hiersemann.
— Die Frage nach dem Malerischen. Leipzig, Hirzel.
— Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. Leipzig, Teubner.
Schultze-Naumburg, P., Häusliche Kunstpflege. Jena, Diederichs.
— Das Studium und die Ziele der Malerei. Ebenda.
— Kulturarbeiten. München, Callwey.
Schumacher, Fritz, Grundlagen der Baukunst. Ebenda.
Seliger, M., Kunstbetrachtung und Naturgenuß. Leipzig, Haessel.
Stichl, O., Der Weg zum Kunstverständnis. Berlin, Vereinigung wissensch. Verleger.
Trübner, Wilh., Die Verwirrung der Kunstbegriffe. Frankfurt a. M., Rütten & Löning.
Vischer, Fr. Th., Das Schöne und die Kunst. Stuttgart, Cotta.
Volbehr, Th., Bau und Leben der bildenden Kunst. Leipzig, Teubner.
— Gibt es Kunstgesetze? Eßlingen, P. Neff.
Volkmann, L., Das Bewegungsproblem in der bildenden Kunst. Ebenda.
— Kunstgenuß auf Reisen. Leipzig, Voigtländer.
Waetzoldt, W., Das Kunstwerk als Organismus. Leipzig, Dürr.
— Einführung in die bildenden Künste. Leipzig, Hirt & Sohn.
Wölfflin, H., Die klassische Kunst. München, Bruckmann.
— Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Ebenda.
— Das Erklären von Kunstwerken. Leipzig, Seemann.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.


UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 063834441